

Юный ХУДОЖНИК

ISSN 02005—5791

10'96

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ:

ИТОГИ КОНКУРСА
В. Малолетков
300-летию Российского флота посвящается

1

О. Иванов
Века владения стихией

4



ХУДОЖНИК И КНИГА
Дементий Шмаринов:
Мой Пушкин

9



С. Калмыкова
С детства в дружбе с искусством

14

ОРНАМЕНТ СКВОЗЬ ВЕКА
Л. Анненкова
«Все течет, все изменяется...»

17



СУДЬБА КАРТИНЫ
В ЕВРОПЕЙСКОМ
ИСКУССТВЕ

И. Данилова
Образ быстротечного времени. XVIII век

20



ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ
Т. Самойлова
Архангельский собор

24



РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ
Л. Шитов
О. Ренуар. Ложа

28

ЖИВОПИСЬ И МУЗЫКА
Н. Иванов
Звуки уходящей эры

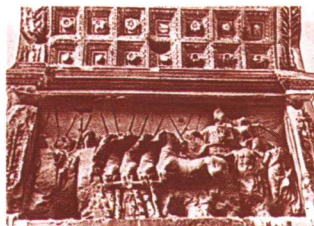
30



ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО
ИСКУССТВА

Э. Сапфинова
Хлеба и зрелищ!

35



УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

Л. Котова
Скульптура
в третьем классе ДХШ

41



ШКОЛА ДЛЯ
НАЧИНАЮЩИХ

Т. Волкова
Из истории рекламы

43

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

Т. Серякова
Фантазия из ниток

46

ОБЛОЖКИ:

1. В. Нестеренко.
Мечты о флоте.
Масло. 1996.
Фрагмент.

4. Шарден.
Отправление в школу.
Масло. 1738.
Фрагмент.
Национальная галерея Канады,
Оттава.

УЧРЕДИТЕЛИ:
РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ

СОЮЗ
ХУДОЖНИКОВ
РОССИИ

АКЦИОНЕРНОЕ
ОБЩЕСТВО
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Главный редактор
В. И. Ивашнев

Редакционная
коллегия:

И. А. Антонова,
Д. Д. Жилинский,
А. И. Зыков,
Н. М. Иванов (отв.
секретарь),
Л. И. Иовлева,
Н. В. Колесникова,
В. Н. Ларионов,
В. А. Малолетков,
Т. Г. Назаренко,
С. С. Ожегов,
В. П. Панов,
Н. И. Платонова (зам.
главного редактора),
О. М. Савостюк,
Б. И. Шаманов,
В. П. Шумков,
С. В. Ямщиков
Главный художник
А. К. Зайцев

Художественно-
технический
редактор
Н. В. Шубина

Макет
В. Ф. Горелова

Фотограф
С. В. Майданюк

Адрес редакции:
125015, Москва,
Новодмитровская ул., 5а
Телефон: 285-89-01.

Перепечатка материалов
разрешается только
со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 02.08.96.
Подп. к печ. 03.09.96. Формат 60x90 1/8.
Бумага мелованная. Печать офсетная. Усл.
печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.
Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 12000 экз.

ISSN 0205 - 5791,

© «Юный художник», 1996 г.,
№ 10, 1 — 48.

Полиграфическое исполнение
ТОО «ОЛЫГА И К»
тел.: (095) 285-88-93, 285-80-90



ИТОГИ
КОНКУРСА
«РУСИЧИ-96»

300-ЛЕТИЮ РОССИЙСКОГО ФЛОТА ПОСВЯЩАЕТСЯ

В замечательном древнем городе Переславле-Залесском, живописно расположенном на берегах Плещеева озера, с успехом прошел конкурс детского творчества «Русичи», посвященный 300-летию образования русского флота. Организацию и финансирование этой акции взяли на себя городская мэрия, Управление культуры, Центр воспитания ребенка «Ювента» и руководитель изостудии художник Валерий Векшин.

На конкурс было прислано 2200 живописных, графических и декоративных произведений из 113 городов и поселков России и ближнего зарубежья — Литвы и Украины. В нем приняли участие практически все регионы страны: Москва, Орел, Брянск, Иваново, Ярославль, Пятигорск, Омск, Ижевск, Новошахтинск, Озерск (Челябинская область), Апатиты (Мурманская область), Агидель



Василий Бабинцев, 15 лет.
Мечта о море.

Гуашь.
Школа искусств № 9,
г. Ижевск, Удмуртия.

Марьям Гараева, 7 лет.
Петр I осматривает флот.

Гуашь.
Школа искусств № 9,
г. Ижевск, Удмуртия.

Саша Толстиков, 14 лет.
Битва при Гангуте.

Гуашь.
ДХШ, г. Подольск.



(Башкортостан), Новоенисейск и Владивосток. Но особенно удивительно и отраднo, что в нынешнее непростое для искусства время творческая жизнь не затихает и в таких отдаленных уголках России, как поселок Тикси (Республика Саха) и поселок Врангеля (Приморский край).

Компетентное жюри провело большую и весьма сложную работу по отбору наиболее интересных произведений. Рисунки просматривались по трем возрастным категориям: первую составили дети от 3 до 9 лет, вторую — от 10 до 13, третью — от 14 до 17 лет. В итоге, из огромного количества работ для экспонирования на выставке, посвященной славному юбилею русского флота, отобрано 257 наиболее талантливых и выразительных творений юных художников.

Пожалуй, самой трудной задачей для членов жюри стал выбор



Люба Докшина, 12 лет.
Великие флотоводцы.
Витус Беринг.
Цв. линогравюра.
ДХШ № 2, п. Новоенсейск,
Красноярский край.



Руслан Никитенко, 14 лет.
Морские учения.
Гуашь.
ДХШ № 1, г. Ярославль.

победителей и призеров конкурса. Какими мерками следует сегодня определять художественные качества и достоинства юных российских вундеркиндов? Жюри конкурса было единодушно в том, что основными критериями являются оригинальность творческого мышления и исполнительский талант лауреатов.

Марина Дробот, 9 лет.
Петр I.
Гуашь.
УВК 1828 «Сабурово»,
г. Москва.



Работы юных победителей конкурса отличаются яркой индивидуальностью и разнообразием творческих замыслов. Так, композиция «Моряк», выполненная гуашью семилетним Пашей Правдой, — это праздник цвета, буйство красок и эмоций, причудливо соединенные внутренняя экспрессия и глубокий психологический анализ изображаемого. В памяти невольно воскресают известные «Автопортреты» В.Татлина и Ф.Богородского.

А вот работа совсем юной Марьям Гараевой «Петр I осматривает флот» отличается выразительным силуэтом, декоративностью и яркой индивидуальной характеристикой великого преобразователя государства Российского.

Сложность построения и колористический дар характерны для многофигурной композиции Алины Векшиной «Дедушка русского флота», посвященной спуску на воду знаменитого ботика Петра I, положившего начало строительства русского флота. Алина живет в Переславле-Залесском, хорошо знает и любит историю родного города. Вероятно, поэтому ее работа отличается основательным, вдумчивым, почти взрослым отношением к своему творческому замыслу.

Совершенно в иной, более ус-

ловной и плоскостной манере, на грани наивного искусства, выполнена выразительная гуашь Веры Коробейниковой «Мореплаватель Ю.Ф.Лисянский на острове Нука-Гиви». Вероятно, только дети могут столь легко и непринужденно обходиться без натурального материала и с помощью собственного соображения

Настя Бухтоярова, 12 лет.
Расставание.
Гуашь.
ДШИ № 1,
г. Троицк, Челябинская обл.



создать удивительно-причудливый мир реальности и фантазии.

Прирожденный дар живописца и тонкого, Божьей милостью колориста отличают работу Кости Кунилова «Синопский бой», также выполненную в технике гуаши. «Синопский бой» — это триумф «чистой» живописи, лишенной всякого литературно-повествовательного содержания. Сюжет в данном случае — всего лишь повод для автора взять в руки кисть и краски и щедро выплеснуть на бумагу свой живописный дар. Удивительное чувство цвета, гармония и темперамент — отличительные качества этого столь рано созревшего живописца.

А для творческого почерка Василия Бабинцева, отмеченного первой премией конкурса, характерны современное мышление и романтическое видение мира, образность, цветовой лаконизм, чувство ритма и ясность композиционного построения. Его работа «Мечта о море» — собирательный образ нашего молодого современника, ставшего свидетелем громадных перемен в стране и обществе и сохранившего в душе веру и романтическую любовь к своему великому Отечеству.

В результате обстоятельного и серьезного обсуждения победителями и призерами конкурса «Русичи» были единогласно признаны следующие юные дарования:

1-е место:

Марьям Гараева, 7 лет,
г. Ижевск, ДШИ № 9;
Наташа Смирнова, 12 лет,
г. Омск, ДХШ № 2;
Василий Бабинцев, 15 лет,
г. Ижевск, ДШИ № 9.

2-е место:

Паша Правда, 7 лет,
г. Дивногорск, ДХШ № 9;
Антон Попов, 7 лет,
г. Липецк,
художественная студия при областной картинной галерее;
Мила Казакова, 9 лет,
г. Переславль-Залесский,
изостудия ЦВР «Ювента»;
Аня Соболева, 11 лет,
г. Ижевск, ДХШ № 12;
Костя Кунилов, 13 лет,
г. Киров, ДХШ;
Коллективная работа учеников ДЮЦ по росписи керамического панно,
г. Электросталь,
Московская область;
Руслан Никитенко, 14 лет,
г. Ярославль, ДХШ № 1;
Вера Коробейникова, 14 лет,
г. Ижевск, ДХШ № 12;
Артем Ткачев, 15 лет,
г. Троицк, Челябинская обл.,
ДШИ № 1.

3-е место:

Катя Тявина, 8 лет,
г. Озерск, Челябинская обл.,
ДХШ;
Л.Прищеп, 9 лет,
г. Брянск, ДХШ;
Маша Пименова, 3 года,
г. Переславль-Залесский,
изостудия ЦВР «Ювента»;
Марина Дробот, 9 лет,
г. Москва, УВК № 1828;
Люба Докшина, 12 лет,
г. Новоиенейск,
Красноярский край,
ДХШ № 2;
Леша Лоншаков, 12 лет,
г. Апатиты,
Мурманская обл.,
ДХШ;

Настя Бухтоярова, 12 лет,
г. Троицк,
Челябинская обл.,
ДШИ № 1;
Саша Никулин, 13 лет,
г. Ижевск, ДШИ № 9;
Оля Кирпичникова, 13 лет,
г. Пятигорск, ДШИ;
Алина Векшина, 15 лет,
г. Переславль-Залесский,
изостудия ЦВР «Ювента»;
Саша Толстик, 14 лет,
г. Подольск, ДХШ;
Дима Лобода, 14 лет,
г. Ярославль, ДХШ № 2;
Катя Дядина, 14 лет,
г. Ижевск, ДШИ № 12.

Конкурсное жюри также отметило специальными призами активную и плодотворную профессиональную деятельность изостудий и детских художественных школ Ижевска, Брянска, Переславля-Залесского, Омска, Новошахтинска, Новоиенейска, Ярославля, Электроуглей, Подольска, города Химки. И это убедительно свидетельствует о том, что российская провинция служит надежным резервом в деле воспитания молодой поросли отечественного изобразительного искусства.

Очередной конкурс «Русичи», столь удачно прошедший в древнем Переславле-Залесском, еще раз подтвердил — у отечественной культуры, кроме славного прошлого, есть замечательное будущее в лице нынешней талантливой, отмеченной Божьим даром детворы.

В.МАЛОЛЕТКОВ,
народный художник России

Редакция журнала «Юный художник» поздравляет победителей конкурса и участников выставки «300 лет Российскому флоту» и желает новых творческих успехов!



ВЕКА ВЛАДЕНИЯ СТИХИЕЙ

*...Знаю, что и мне, в предсмертных
снах моих,
Все будет сниться сеть канатов
смоляных
Над бездной голубой, над зыбью
океана:
Да чутко встану я на голос Капитана.*
Иван Бунин. «Зов».

20 октября 1996 года празднуется 300-летие рождения русского регулярного флота. Три века назад в этот день Боярская дума по настоянию Петра I издала «приговор» (указ) озаглавленный, в духе времени, довольно витиевато — «Статьи удобные, которые принадлежат к взятой крепости или фортеции от турок Азова». В тексте этого документа и содержится знаменитая историческая фраза «морским судам — быть».

Нас будет интересовать в этой статье маринистика, причем в ее русском варианте.

Заглянем в справочные издания, читаем:

«Произведение пейзажной живописи, посвященное изображению



моря». Это извлечение из старого «Краткого словаря терминов изобразительного искусства». «Морской энциклопедический словарь», изданный в 1993 году, более широк во взгляде на маринистику. Согласно ему — это «произведения живописи, литературы и музыки на морскую тему».

Согласимся. И тут же заметим, что первое «строгое» суждение исторически оправдано. Европейская маринистика берет начало в пейзаже.

А русская? Нам кажется, от образа корабля. В Государственной Третьяковской галерее расширенные экспозиции древнерусского искусства позволило показать ряд интереснейших произведений, ра-

нее пребывавших в запасниках музея. В их числе замечательная икона, относящаяся к рубежу XVII и XVIII веков. Именуется «Корабль веры». Скорее всего сей «Корабль» несет в себе антипетровскую тенденцию. Тем более интересен этот необыкновенный для иконописи сюжет.

По волнам яркого голубого моря (или реки) движется одномачтовая ладья под парусом, наполненным попутным ветром. Туго натянуты ванты и штоки. Уверен в себе кормчий. И в этом нет дива, поскольку на руле сам Иисус Христос, а в ладье русские святые. По берегам беснуются враги-иноземцы: немцы в кургузых камзолах, турок в тюрбане, сам дьявол, выглядывающий из огненной пещеры.

Может быть, этот образ был парафразом петровской графики, где доминировал образ корабля, ассоциирующийся с преображенной Россией?

Помните, у Пушкина:

*Сей шкипер был тот шкипер
славный,
Кем наша двинулась земля,
Кто придал мощно бег державный
Рулю родного корабля.*

Державный корабль России — в этих словах пафос не только петровской политики реформ и завоеваний. Это художественный знак эпохи высшей пробы. Петр стремится эмоционально увлечь современника водной стихией, сулящей Отечеству процветание и могущество.

Примечательно, что в 1697 году Петр посещает амстердамского гравера Адриана Шхонебека, внимательно изучает технику офорта и даже собственноручно выполняет офорт «Победа православия над магометанством» (единственный оттиск находится в Голландии). Тема, естественно, связана с Азовской викторией.

Шхонебек, его родственник Питер Пиккарт и еще два голландских мастера переселяются в Москву, где, помимо исполнения заказов, обучают в Оружейной палате русских граверов. В их числе был и Алексей Федорович Зубов, певец народившегося Петербурга, морских баталей, торжественных вводов плененных судов. Причем снаряжение, детали такелажа передаются со скрупулезной точностью, в стиле «хорошей морской практики», которую обожал Петр. Одна из вершин творчества Зубова «Вид



Петербург» (1727 г.), изображающий Неву, Петропавловскую крепость и эскадру, совершающую «экзерции» перед дворцами новой знати. В это время мощь Российского флота не уступала английскому.

Следующий шаг российской маринистики был сделан в царствование дочери Петра Елизаветы. В начале 1750-х годов под «смотрением» И.А.Соколова группой граверов Академии наук была выполнена серия крупноформатных гравюр, посвященных 50-летию Санкт-Петербурга. Оригиналами послужили рисунки выдающегося перспективиста Михаила Ивановича Махаева. Среди его наиболее интересных композиций «Проспект вверх по Неве-реке от Адмиралтейства и

С. Шедрин.
Малая гавань в Сорренто.
Вид через грот Кокумелла.
Масло. 1826.
Русский музей.

Образ гонения на церковь Божию.
(«Корабль веры»).

Икона. Темпера.
Конец XVII — начало XVIII века.
Третьяковская галерея.

А. Зубов.
Вид Петербурга.
Гравюра. 1727.
Фрагмент.

М. Махаев.
Гравировал Е. Виноградов.
Проспект вверх по Неве-реке
от Адмиралтейства и
Академии наук к востоку.
Гравюра. 1753.





Академии наук к востоку» (гравировал Е.Г.Виноградов) с царственного вида галерой на переднем плане. Город, рожденный ради обладания морем, словно осенен легким кораблем, взмахнувшим стройными рядами весел, как крыльями.

Думается, пафос русской маринистики XVIII века выражен не только в живописи и графике, но и в возвышенной поэзии Г.Державина. В 1795 году июня 2-го дня он так славит флот:

*Он, белыми взмахнув крылами,
По зыблущей равнине волн,
Пошел, — и следом пена рвами
И с страшным шумом искры, огонь
Под ним в пучине загорелась,
С ним рядом тень его бежит...*

Для понимания последующего развития русской маринистики важно отметить, по крайней мере, два момента. В отличие от западноевропейских школ у нас довольно поздно появился цех художников, специализировавшихся на изображении моря и связанных с ним сюжетов. В сущности, оформление маринистики как художественной специальности связано с именем И.Айвазовского. За ним последовали А.Боголюбов, Л.Лагорио, А.Беггров, Р.Судковский, А.Борисов, Н.Гриценко и другие.

Некоторые из этих имен мало знакомы широкому зрителю. Однако море в русской живописи присутствовало всегда. Ему отдали должное М.Воробьев, С.Щедрин, А.Иванов, В.Поленов, И.Похитонов, А.Куинджи, Ф.Васильев, Н.Дубовской, К.Богаевский. Море писали И.Репин, В.Суриков, И.Левитан, В.Серов, да, кажется, каждый, кто бывал на взморье, на палубе корабля, на льдине...

У разных народов свое отношение к морю. Это — особая тема. Од-



И. Айвазовский.
Вид Одессы в лунную ночь.
Масло. 1846.

◁ Русский музей.

И. Айвазовский.
Девятый вал.
Масло. 1850.

◁ Русский музей.

В. Поленов.
Возвращение в Галилею.
Из цикла «Жизнь Христа».
Масло. 1890-1900-е годы.
Русский музей.

ни считали, что море разъединяет. Карты, открытия, намеки на них были предметом строжайшей государственной тайны. Другие отстаивали позицию открытости океанских просторов и выиграла на этом. Эти позиции опосредованно отразились и в искусстве.

В России море представлялось неким символом духовной свободы, притягательной анархичности, хранилищем сокровенных тайн природы, источником романтических мечтаний. О море, океане писали, кажется, все, кто оказывался в сфере его притяжения.



И. Репин.
Какой простор!
Масло. 1903.
Русский музей.

В. Серов.
Дети. Портрет сыновей
художника Юрия и Александра.
Масло. 1899.
Русский музей.

Вспомним:

*Не удалось навек оставить
Мне скучный, неподвижный брег,
Тебя восторгами поздравить
И по хребтам твоим направить
Мой поэтический побег.*

А.С.Пушкин

*Но туда выносят волны
Только сильного душой!..
Смело братья! Бурей полный,
Прям и крепок парус мой.*

Н.Языков

*Смеркается, и постепенно
Луна хоронит все следы
Под белой магиею пены
И черной магией воды.*

Б.Пастернак

Вот этой всеобщностью восприятия стихии, высоким романтизмом, за которым алкание нравственного идеала, и сильна русская маринистика. Она обладает всеми ветвями направления, разработанного в Западной Европе и Америке. Мы можем представить на воображаемой выставке, посвященной 300-летию флота, все, что требуется по самому подробному и строгому регламенту: боевые реликвии, карты и атласы, старинные книги и навигационные инструменты, потретную галерею, эффектные картины, изображающие морские баталии, проекты судов и их украшения, искусные модели кораблей... То есть все то, что есть в музеях Лондона, Парижа, Мадрида, Гетеборга, Амстердама, Антверпена... А сверх того морские этюды А.Иванова, пронизанные солнцем пейзажи С.Щедрина, самосветящиеся воды Черного моря И.Айвазовского, полные светлой грусти по ушедшим культурам полотна В.Поленова. И удивительное полотно И.Репина «Какой простор!» — знаменующее порыв вечно молодой России к прогрессу, знаниям, светлому будущему и... вновь к морю!

О.ИВАНОВ



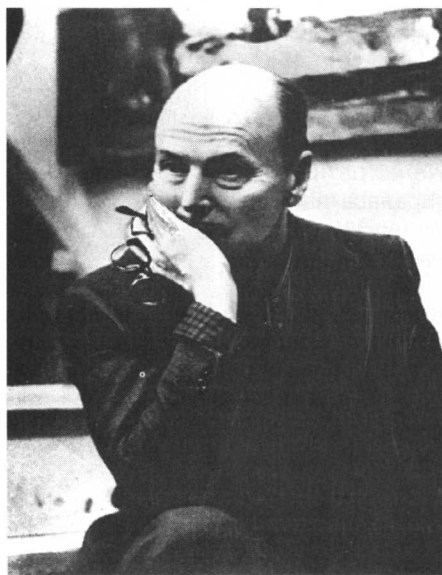
О ДЕМЕНТИИ ШМАРИНОВЕ

В далекую студенческую пору, где-то после войны, педагог принес на занятия по композиции репродукции с вешей классически сильных именно композиционной стороной. Режиссурой. Запомнились «Сдача Бреды» Веласкеса, «Восстание» Домье, «Дровосек» Ходлера... Из современных авторов наш Сан Саныч включил в подборку «Возвращение» Д.Шмаринова из его серии «Не забудем, не простим», построенное на треугольной композиции матери с детьми. Строй листа точно выражал его идею: эта женщина много вынесла в пламени войны; вернувшись после изгнания врага на пепелище родного дома, она и дальше продолжит необходимое сопротивление. Она — мать.

С того первого знакомства я знаю: Шмаринов — мастер композиции. Все его творчество подтверждает это. Будь то узкий, как щель, вертикальный лист с изображением двора старухи процентщицы в серии иллюстраций к «Преступлению и наказанию» Достоевского или «Военный совет в Филях», заставка к «Воине и миру» Л.Толстого, плакат военных лет «Отомсти!» или разворот «Монтеки и Капулетти» из «Ромео и Джульетты» Шекспира.

Быть композитором в иллюстрировании реалистической книги невозможно без уверенного владения рисунком, то есть свободного выражения на плоскости листа формы в пространстве. Этот дар природа отдала Шмаринову щедро. Острым чувством формы в пространстве, чувством некоего электричества, рождаемого противопоставлением больших масс, полны такие его вещи, как «Лиза у окна» в «Пиковой даме» Пушкина или «Спасение Марии» из иллюстраций к роману Хемингуэя «По ком звонит колокол». Совершенно очевидно, что автор таких произведений должен много рисовать с натуры. Он и рисует. Постоянно. Неутомимо. Увлеченно. И «просто так», и для конкретной композиции. Каждый иллюстрационный цикл, каждая картина или станковый лист обрастают большим количеством рабочих рисунков, как вокруг линейного корабля в эскадре кипит множество охраняющих и вспомогательных судов.

Рисунок. Конструкция. Форма в пространстве... Однажды, показывая свои работы Шмаринову, я спросил его, как он идет к внешности героя: высматривает ли ок-



рест человека, напоминающего героя, или мысленно лепит его из черточек, рассыпанных по книге. Ну, допустим, Наташу Ростову. В ответ Дементий Алексеевич взял карандаш. «Самое главное, — сказал он, — ясно представить конструктивные особенности внешности героя. Наташа Ростова — это яичко на длинной шее». На картонной крышке подвернувшейся папки он набросал похожий на яичко овал и внизу под ним столбик шеи. Я с изумлением увидел: да, это Наташа. Та самая, шмариновская, безоговорочно и сразу принятая зрителем по появлению ее в нашей графике. «И еще, — добавил художник, — если герой книги брюнет, пусть он будет в иллюстрациях один брюнет. Пусть он даже цветом волос отличается от других персонажей, чтоб зритель сразу отметил его». В ответе Шмаринова на мой вопрос прозвучала позиция художника, зоркого на окружающее, владеющего сутью рисунка и умеющего синтезировать свои впечатления в формулу внешности героя книги.

Иллюстрирование книг классической литературы — а Шмаринов к малозначущим, проходным книгам, кроме как в ранний период, не обращался — требует чувства внутренней жизни героя. Шмаринов психологию героя чувствует великолепно. Именно это позволяет ему решать образы такого высокого порядка, как Петр I, Кузцов, Германн, Соня Мармеладова...

Художник-иллюстратор — это драматург, режиссер, оператор и актер — в одном лице. В рисунке к роману «Петр I» А.Толстого «Военный совет под Азовом» поражает сценарная находка: нахлобученный на забинтованную голову Алексашки Меншикова парик, естественно и тонко выявляющий озорную бесшабашность соратника Петра. Таких находок в работах Шмаринова множество.

Итак: глубокое прочтение книги, конструирование цикла в целом (макет будущего издания) и разработка композиции всех его отдельных элементов в их взаимосвязи; владение рисунком (сильное средство в художественном арсенале Шмаринова — ракурс); изучение всех звеньев, составляющих тему работы; колоссальная подготовительная работа с безжалостным отсевом в дальнейшем всего необязательного. В искусстве нашего века, измученном эпигонскими «поисками нового», всячески, по словам Н.Крымова, «фиоритурями», надо немало мужества, чтобы говорить со зрителем ясным и простым языком. Дается то мужество большим талантом и уважением к людям. Художественный язык Шмаринова лаконичен и ясен.

В его серии иллюстраций к «Дубровскому» есть лист огромной печали и нежности, он светел, как капля росы, называется «Похороны отца». Кроме пронзительного переживания автором изображенного события, в листе угадывается метод работы, метод художника-реалиста: через исчерпывающую подготовительную работу — к напряженно-быстрому и легкому выполнению оригинала. Вот что такое Д.Шмаринов — мастер книги.

Обладая этими качествами, пройти мимо Пушкина было бы невозможно. Обладая этими качествами, ограничиться лишь разовым обращением к Пушкину — невозможно. Творческий путь Шмаринова — тому подтверждение. Направленность его ума и таланта, лаконизм и ясность его языка соответствуют «нагой простоте» пушкинской прозы, пушкинскому гуманизму.

Весомость достижений Шмаринова в пушкинской теме позволяет ему назвать свой рассказ о работе над нею, как В.Брюсову, как М.Цветаевой — «Мой Пушкин». Его вклад в образительную Пушкиниану значителен и глубоко индивидуален.

А.ЗЫКОВ,
народный художник России

Дементий ШМАРИНОВ: Мой Пушкин

В сердце каждого русского человека особое место занимает Пушкин. С ним я впервые встретился в моем киевском детстве. Мама старалась наполнить нашу жизнь разнообразными впечатлениями: мы ходили на выставки, в театры, которые в то время были замечательные. Шла гражданская война, и многие петербургские артисты устремились на юг, подальше от революционных бурь. В киевских театрах собрались блестящие артистические силы, особенно в оперном. Увиденные тогда пушкинские оперы — «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и особенно «Борис Годунов» — насытили меня не только музыкальными, но, как теперь говорится, «визуальными» впечатлениями. К «Борису Годунову» я сделал даже несколько рисунков.

С детства я любил книги, и в 10 лет прочитал «Евгения Онегина». Полагаю, что неравнодушие к поэзии, прошедшее через всю жизнь, возникло благодаря Пушкину. У меня в мастерской — целая полка стихов любимых поэтов,



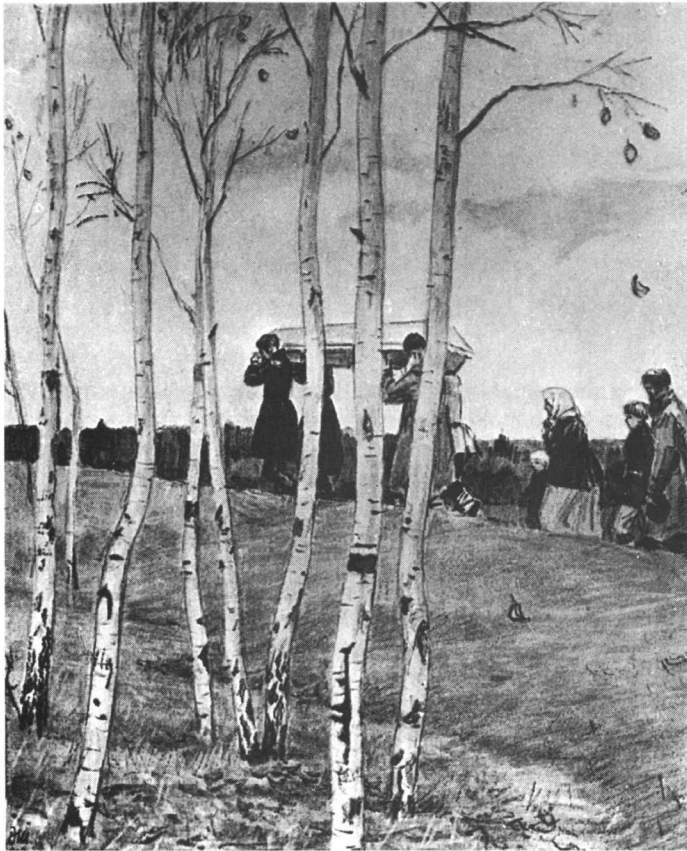
которые время от времени перечитываю. Позже, когда я стал художником, мысль об иллюстрировании его произведений иногда закрадывалась в душу, но всегда ощущал какую-то внутреннюю преграду, которую не смел переступить.

И только в 1936 году впервые встретился с Пушкиным как художник. Издательство «Academia» заказало мне иллюстрации к «Метели» для шеститомного собрания сочинений Пушкина. Я оказался в весьма лестном для меня обществе Б.Кустодиева, В.Конашевича, В.Шухаева и других, чьи иллюстрации были помещены в том же томе.

После этой работы я осмелел и год спустя взялся за иллюстрирование «Повестей Белкина». Затем последовал «Дубровский» (1949) и ряд иллюстраций к отдельным пушкинским стихотворениям — «Деревня», «Вновь я посетил», «Осень», «Зимняя дорога», «Песнь о вещем Олеге».

Пушкин, его стихи сопровождали меня всю жизнь. Но иллюстрировать я любил прозу Пушкина. Она поражает драгоценной отобранностью и скупостью языка. В нескольких словах и фразах — огромное содержание. Я отдыхал на Пушкине после Достоевского. И пластические решения для их произведений требовались разные. У Достоевского — мрак, все неразрешимо, только один освещенный луч. Тут нужен поистине рембрандтовский прием. У Пушкина очень простые, музыкально построенные мизансцены. Нет взрыва страстей, они сдержанны, ограничены рамками, которые он себе поставил. Здесь я не погружался в глубокий тон, остановился на чисто пластических решениях.

Перед любой работой всегда изучал материальную среду того времени — делал наброски мебели, посуды, интерьеров, не говоря уже о костюмах. Накопленный в блокнотах материал помог передать в иллюстрациях атмосферу



Иллюстрации к
«Пиковой даме».
Фронтиспис.
Черная акварель, уголь.
1975-1976.

Иллюстрации к
«Дубровскому».
Черная акварель, уголь.
1949-1973.

Иллюстрации к
«Дубровскому».
Черная акварель, уголь.
1949-1973.

Иллюстрации к
«Пиковой даме».
Черная акварель, уголь.
1975-1976.

пушкинского времени. Лучше всего, на мой взгляд, удалась «Пиковая дама». Она получилась цельнее всего. А вот иллюстраций к «Евгению Онегину» я так и не сделал, хотя накопил большой материал. Предоставлю это другим...

В 1973 году мне захотелось как-то объединить иллюстрированные мною отдельные пушкинские произведения. Я предложил издательству «Детская литература» издание художественной прозы Пушкина в 4 небольших томиков, заключенных в один футляр.

Лето 1973 года прошло в работе над рисунками к «Повестям Белкина» и «Дубровскому» — книгам, которые я уже иллюстрировал — одну тридцать пять, другую почти двадцать пять лет тому назад. Что же побудило меня еще раз к ним обратиться? Среди пяти изящных, чуть иронических «Повестей Белкина» — то подчеркнута романтических («Выстрел», «Метель»), то пасторально-буколических («Барышня-крестьянка»), то гротескно-фантастических («Гробовщик»), — «Станционный смотритель» занимает особое место. В нем впервые в русской литературе с глубоким сочувствием показана трагедия маленького человека, побежденного в неравной борьбе за дочь.

В моих старых иллюстрациях к «Повестям Белкина» трактовка «Станционного смотрителя» ничем не отличалась от трактовки других произведений этого цикла. Я выполнил заново все рисунки к «Станционному смотрителю», попытавшись сделать более разнообразным психологическое состояние Вырина в различных сценах, подчеркнув человеческое достоинство несчастного отца.

Иллюстрации к «Дубровскому» 1949 года были неровными по качеству и не слишком точными по трактовке произведения. В новых рисунках я стремился подчеркнуть материальное и общественное неравенство двух поссорившихся друзей — старика Дубровского и барина Троекурова. Добавил рисунки, посвященные истории сватовства и на-

сильственного брака дочери Троекурова Маши с князем Верейским.

Во фронтисписе изобразил Дубровского не только как романтического разбойника — мстителя за смерть отца и поправную любовь, но и как предводителя крестьян, восставших против барского гнета. Сделал заново сцену на псарне и исправил допущенные мною ошибки в иллюстрации «Троекуров на охоте», на которые мне указал опытный кинолог Николай Павлович Пахомов — тогдашний директор музея-усадьбы «Абрамцево», литературовед и искусствовед. В первом варианте у меня гончие собаки были на сворах, а борзые изображены в свободном поиске — должно же быть как раз наоборот. Постарался сделать более динамичной и заключительную сцену нападения отряда Дубровского на свадебный поезд князя Верейского.

Но самым главным в работе над двумя первыми пушкинскими книгами было желание совместить старые иллюстрации с новыми так, чтобы не было видно «швов», чтобы сохранить цельность пластической концепции и единый характер рисунка.

1974 год был отдан «Капитанской дочке», книге, уже имевшей своих иллюстраторов — А.Бенуа, С.Герасимова,





Иллюстрация
к «Барышне-крестьянке».
Черная акварель, уголь.
1937-1973.

Иллюстрации к
«Дубровскому».
Черная акварель, уголь.
1949-1973.



Н.Фаворского, А.Пластова. Это произведение Пушкина — широкое социальное полотно, возникшее на громадном документальном историческом материале, на том самостоятельном поиске, который Пушкин совершил, путешествуя по местам, где происходили эти события, встречаясь с людьми, хранящими память о пугачевском восстании.

«История Пугачевского бунта», «Капитанская дочка» — историческое исследование и художественное повествование — стали итогом пристального внимания Пушкина к глубинным процессам народной жизни, к той трагической кульминации, которой стало пугачевское восстание.

В своих иллюстрациях я опирался на оба этих произведения. Пугачевское восстание, сам Пугачев и его соратники, все драматические события повести показаны через переживания юного Гринева. Эти события представляются ему лишь жестокими испытаниями его первой любви. Этот ракурс позволил мне показать Пугачева не только как грозного вождя народного восстания, но и как человека, чья терпимость, великодушие и широта ума по-

могли дворянскому недорослю сохранить не только жизнь, но и свою любовь. Я переместил в иллюстрациях акцент с трогательной истории любви Гринева и Маши на исторические народные события, на Пугачева и его соратников. Поэтому на двухстраничном фронτισписе показано торжественное вступление Пугачева в Белогорскую крепость. Поэтому на втором развороте явилась еще одна кульминация повести — застолье Пугачева с соратниками, поющими его любимую, полную мрачных предчувствий песню, кончающуюся словами: «Я за то тебя, дети-нушка, пожалуй среди поля хоромами высокими, что двумя ли столбами с перекладиной». Пугачев фигурирует еще в пяти иллюстрациях. Естественно, что все перипетии любви Гринева и Маши также нашли свое отражение в иллюстрациях. Остался неосуществленным только эскиз на сюжет встречи Маши с Екатериной II в Царском Селе; вместо этого в книгу вошло изображение казни Пугачева на Болоте в Москве.

Эпический строй выдержан Пушкиным в четырнадцати эпиграфах к каждой главе повести, в большинстве своем заимствованных из народных песен и пословиц. Я сделал соответствующие изобразительные эпиграфы, выведя их на отдельные страницы, перед спусковой полосой. Содержание, литературная форма и глубокий исторический материал, лежащий в основе «Капитанской дочки», весьма отличны от изящных, камерных «Повестей Белкина», от романтического «Дубровского». Жизненная правда русской истории, составляющая содержание этой повести, пропитывая каждую ее строчку, требует от художника нахождения соответствующего изобразительного пространства, динамичного и реалистически правдивого, непредвзятого композиционного решения. И в то же время «Капитанская дочка» — великая в своей кристальной чистоте и содержательности пушкинская проза — должна была остаться в рамках единого художественного решения задуманного мною четырехтомника. Таковы были задачи, которые я поставил перед собой в работе над этой книгой.

К следующей книге — «Пиковая дама» — готовился около двух лет (1975-1976). Основная трудность возникла задолго до того, как я сел за письменный стол. Она состояла в том, что «Пиковая дама» была наиболее иллюстрируемым произведением Пушкина, среди ее иллюстраторов были такие мастера, как Александр Бенуа, В.Шухаев, Н.Тырса, Г.Епифанов и другие.

Стройная литературная композиция этого небольшого произведения, состоящего всего из шести глав, каждой из



Иллюстрации к
«Капитанской дочке».
Разворот.
Черная акварель, уголь. 1974. ▷

Иллюстрации к
«Повестям Белкина».
«Выстрел».
Черная акварель, уголь.
1937-1973.



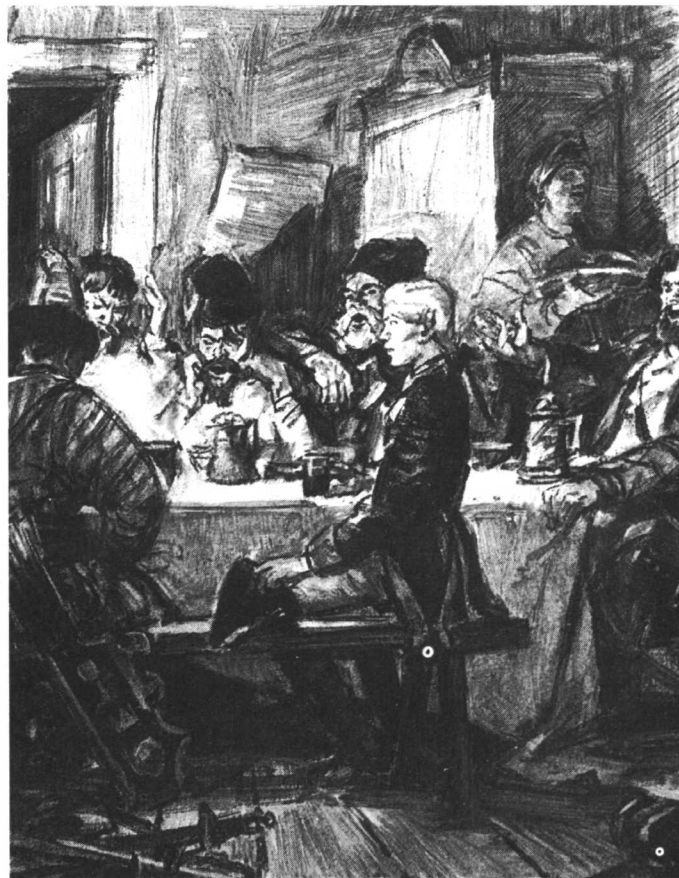
которых предшествует краткий эпиграф, подсказывает художнику-иллюстратору необходимость следования авторской композиции. Это подтверждают и столь различные по своей трактовке иллюстрации Бенуа и Епифанова, при всем своем художественном своеобразии точно воспроизводящие литературный строй книги.

«Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого», Наполеон на поле карточной битвы, маньяк, обуреваемый мечтой о власти денег над людьми и их чувствами. Таков Германн, далекий предшественник Раскольникова. Я искал пластическую и психологическую характеристику Германна в самом силуэте его фигуры, в замкнутом характере движений рук, скрещенных на груди, то плотно к ней прижатых, как бы оберегающих от постороннего глаза глубоко спрятанную внутри себя тайну. Пиковую даму — обворожительную московскую Венеру, чаровницу галантного XVIII века — я вывел из текста и поместил на фронтисписе рядом с титулом, напоминающим игральную карту — туз пик. Пушкинские эпиграфы, совмещенные с изобразительными, вынесены на отдельные

страницы. Кстати сказать, размещение изобразительных эпиграфов в каждой из четырех книг отлично друг от друга.

Вся работа — макет издания, переплет, форзац, титулы и шмуцтитулы, страничные иллюстрации и многочисленные текстовые изобразительные элементы — была закончена в 1976 году. По моему замыслу, цвет переплета каждой книги должен был быть разным и соответствовать в какой-то мере характеру произведения. Так, «Повести Белкина» начинающиеся с «Метели», получили серебристо-белый переплет, «Дубровский» по прямой ассоциации с дубравой — зеленый, «Капитанская дочка» — красный, цвет кафтана Пугачева, а «Пиковая дама» — цвет своей масти, то есть черный.

Четыре разноцветные книги с однотипным шрифтовым решением переплетов объединялись одним светлым футляром. Книжные корешки, выступающие из футляра, должны были, по моему замыслу, придать достаточную декоративность этому маленькому собранию пушкинской прозы.





С ДЕТСТВА В ДРУЖБЕ С ИСКУССТВОМ

Государственный историко-культурный заповедник «Московский Кремль» с 1961 года ведет большую воспитательную и просветительскую работу со школьниками и молодежью. В школьном секторе ежегодно занимаются более двух тысяч учащихся из школ, ПТУ, педучилищ.

Разнообразны формы работы. Среди них традиционные — сквозные и тематические экскурсии по территории Кремля, музеям-соборам: Успенскому, Благовещенскому, Архангельскому, церкви Ризоположения, Патриаршим палатам, выставке в звоннице Ивана Великого.

Ребята особенно любят старейший музей России — Оружейную палату. Совсем недавно юным посетителям начал показывать свои сокровища Алмазный фонд. Сотрудники музея-заповедника «Московский Кремль» читают для детей циклы лекций, проводят беседы. В последнюю среду каждого месяца один сеанс отведен для воспитанников детских домов и интернатов бесплатно. Работает клуб юных историков, кружок «Юный археолог», боль-

шой популярностью пользуются факультативы для детей и родителей. У стен Кремля проводятся фольклорные праздники «Масленица», «Святки».

Для тех, кто углубленно изучает историю, читаются циклы лекций «Кремль сквозь века», любители древ-

нерусского искусства слушают беседы «Из истории религий мира».

Наша работа становится особенно актуальной в связи с возникновением лицеев, колледжей, школ с углубленным изучением истории, культуры и искусства. Сейчас мы вышли за рамки обычной просветительской музейной деятельности. Раскрываем слушателям не столько информативную сторону произведения искусства, сколько духовную. Для нас памятник — «субъект» диалога на темы о происхождении и сущности искусства, его роли в обществе и общественном сознании, выразительных возможностях разных видов искусства. Но вести подобный диалог с нашим слушателем — школьником мы сможем лишь тогда, когда будем систематически, последовательно, непрерывно заниматься с одной и той же аудиторией в течение 10-11 лет.

Начинаем работать, как правило, с дошкольниками и младшими школьниками, с благодатного, отзывчивого возраста по программе непрерывного обучения «От 6 до 16».



Столь длительное обучение — единственный, как нам кажется, способ воспитания в ребенке самосознания «исторического и культурного человека». Постепенно, год от года, учим видеть и непосредственно воспринимать музейный предмет, формировать комплекс связанных с ним представлений, которые и складываются в устойчивое понятие.

Наша программа «взрослеет» вместе с нашими учащимися. Мы всегда имеем в виду, что музейное образование предполагает сначала воздействие на душу ребенка, и только потом даем ему информацию об увиденном экспонате.

Детей младшего возраста приобщаем к музею, учим смотреть памятники, помогаем понять язык произведений искусства, освоить функциональное назначение экспонатов, узнать о приемах



Оля Аверина, 8 лет.
Московский Кремль.
Гуашь.
Школа № 1133, Москва.

«Первый бал Золушки», «Турнир», «Обед у принца», «Чудеса острова Кремль», «О чем рассказали башни»...

Русский цикл обыгрывается на основе сказки А.С.Пушкина «О царе Салтане», западноевропейский — с помощью «Золушки» Ш.Перро. На основе музейных коллекций мы имеем возможность «отправить в путешествие» наших учащихся, детей дошкольного и младшего школьного возраста.

Второй год обучения — беседы о видах искусства «От А до Я» — состоит из 22 занятий. За это время дети получают элементарные основы искусствоведческих знаний. Регулярно посещают Третьяковскую галерею, музей им. А.С.Пушкина, музей А.Васнецова.

Третий год обучения «В гостях у Богдана Хитрово» дети занимаются и в залах Оружейной палаты, и в музее Декоративно-прикладного искусства. Они



Маша Добрынина, 7 лет.
Русский воин.
Гуашь.
Школа № 1846.



На занятиях.
◀ Фото.

Алеша Каверин, 10 лет.
Царь Салтан.
Гуашь.
Школа № 1860, Москва.

узнают о деятельности кремлевских мастерских, об основных направлениях работы художественных центров, о том, как создается тот или иной предмет. Эти два года — совместная творческая работа детей, преподавателя и родителей. Мы приветствуем присутствие родителей на занятиях, видим их благотворное влияние на детей, появление общих интересов.

Перед нами, естественно, возникли проблемы педагогического характера. Как успешно провести работу, как помочь ребенку в условиях музейной экспозиции, не рассчитанной на специфику их восприятия? С детьми начинаем осваивать прежде всего прикладное искусство. Для них оно своими формами, художественной выразительностью понятнее, лучше воспринимается. Из восьми предметов, показанных во время экскурсии, в памяти самых юных посетителей остаются пять-шесть. И это очень хороший результат.

Детям младшего возраста свойственна эмоциональность переживаний.

художественной обработки разных материалов, побудить к собственному творчеству. Для этого была создана программа начального музейного образования — трехгодичная «Азбука искусства» — своеобразный ключ, открывающий ребенку дверь в мир культуры, а нам — сердце маленького посетителя музея. В первый год обучения дети совершают «Путешествие в страну сказок». Так названы 10 тематических экскурсий по залам Оружейной палаты и территории Кремля. Предваряет их «молчащая» экскурсия, в ходе которой дети осваиваются в музее. Здесь они — ведущие, а экскурсовод — ведомый, здесь они идут, куда хотят и — спрашивают, говорят, удивляются. А дальше — тематические занятия: «О чем рассказали предметы музея», «На пиру у князя Гвидона», «Тридцать три богатыря», «Шкатулка Царевны-Лебедь»,

Полина Куликовская,
7 лет.
Царь Салтан в колмаге.
Акварель.
Школа № 372, Москва.



Они могут усвоить информацию, только пережив и прочувствовав ее. Чтобы активизировать эту способность и направить ее на самостоятельную работу ума, необходимо создать особый эмоциональный настрой. Главное, что помогает нам в работе с младшими детьми, — использование игрового метода, так как он заставляет ребенка включить в процесс восприятия и разум, и чувства, и фантазию. Мы обращаемся к сказкам А.С.Пушкина, былинам, «Слову о полку Игореве», «Айвенго» В.Скотта. Мир сказок и богатейшие, разнообразнейшие сокровища нашего музея помогают глубже понять загадочный мир вещей, которые ребенку порой трудно распознать. У нас есть все, чтобы сделать экскурсию красивой, интересной, увлекательной и доступной.

Используем и другие приемы: дети любят экскурсии, построенные по драматургическому принципу. Выбираем героев и вместе с ними, взяв за основу сюжет из сказки, разыгрываем его. Детям нравятся роли царя Салтана, богатырей и рыцарей, но они не хотят быть мачехой и ее дочками. Часто моделируем ситуацию — «одеваем», например (то есть мысленно наряжаем героя, используя экспонаты), богатыря, принца, Золушку. Один из любимых — поисковый метод. По описанию или картинке, предложенной нами, дети ищут предмет. И чем загадочнее описание, тем им интереснее. Так, паутинка в лесу приводит их к предметам, украшенным нежной сканью. Чтобы они успешно справились с заданием, даем возможность рассмотреть экспонаты, обдумать, выбрать из множества — единственный (ткань для одежды царя Салтана или карету для Золушки). Научить ребенка созерцать — одна из главных наших задач. Экскурсия не должна быть перегружена ни рассказом, ни числом экспонатов, чтобы дети, не привычные к обилию золота и драгоценных камней, не испытали моральных, интеллектуальных и физических перегрузок. Имеет значение и количество детей в группе, и количество показываемых предметов. Здесь критерий — выполнение домашних заданий-рисунков — графическая речь ребенка. Дети из группы в 30 человек, как правило, запоминают 2 — 3 предмета, в 15 — 6-8 предметов.

Понять и воспринять памятники Кремля помогает собственное образительное творчество. От занятия к занятию постепенно накапливаются у них сведения об экспонатах. Дети медленно и незаметно для себя начинают видеть и представлять тех, кто жил за несколько веков до них.

Что рисуют малыши? Чаще всего отдельные предметы, причем такие, о ко-



Тимур Оханов, 10 лет.
Шапка Мономаха.
Апликация.
Школа № 987, Москва.

торых они знали заранее из рассказов родителей или учителей, видели иллюстрации в книгах. В залах музея они как бы вспоминают о предмете, по-настоящему его видят и, мы уверены, навсегда запомнят его. Шапку Мономаха рисует каждый второй. Особенно интересны рисунки, связанные с Золушкой. Кстати, не все ребята знают сказки. Особенно, к сожалению, сказки А.С.Пушкина. Ох, уж эти бесконечные американские «мультки» по телевизору! Как выясняется, дети мало читают. Не хватает времени...

Из года в год проходят наши воспитанники путь от простого к сложному, от наблюдений к размышлениям. Становясь старше, они придумывают сюжеты для своих произведений, увлекаются скульптурой, живописью; рисуют шаржи на своих музейных педагогов, создают проекты зданий Детского музея, плетут из тонкой сканой ниточ-

Рыцарский турнир.
Фото.



ки узор, заливая его многоцветной эмалью.

Особенно мы рады, когда дети выражают свое отношение не только через графическую речь, но и когда сочиняют сказки, пишут романы, стихотворения, рассказы.

Помогают детям лучше понять музейные памятники, которые их окружают в музеях, театральные действия, которые они разыгрывают в конце учебного года. Для учащихся 1 — 2-х классов устраиваем конкурс на лучший рисунок, сказку, стихотворение. Благоприятно влияют на них встречи со специалистами-реставраторами, художниками, мастерами декоративно-прикладного искусства.

Чем больше зрительных образов освоит ребенок в младшем возрасте, тем больше подготовлен ученик-подросток, с которым мы уже разговариваем на усложненном языке. После трех лет занятий «Азбукой искусств» учащиеся переходят в Клуб юных историков при музее-заповеднике «Московский Кремль», где на протяжении пяти лет знакомятся с ландшафтом Кремля, основными памятниками архитектуры, живописи, декоративно-прикладного искусства, получают представление о символике и особенностях художественного языка древнерусского искусства. Для младших подростков используются методы сравнительного анализа, обмеров памятников архитектуры, самостоятельный поиск ответов на поставленные вопросы, старшие работают со схемами, планами, готовят наглядные пособия.

На протяжении последних лет обучения происходит своеобразная профориентация учеников по разным формам музейной работы. Одни готовят экскурсии по залам Оружейной палаты или территории Московского Кремля, другие пишут тематические экскурсии. Разнообразна их тематика: «Апокалипсис в древнерусской живописи», «Метод реставрации на примере первых российских орденов», «Из истории развития полудоспеха», «Изменения форм артиллерийского оружия».

Впервые в практике нашего музея совместно со школой № 2 города Одинцово и Российским государственным гуманитарным университетом были проведены экзамены на аттестат зрелости по специальности.

В 1996 году мы продолжили эту традицию. С учащимися Одинцовской школы занимаемся по системе школа — музей — университет — музей. Так что через несколько лет, по окончании университета, к нам придут специалисты, не новички, а должностные в музее.

С.КАЛМЫКОВА,
зав.школьным сектором историко-культурного Музея-заповедника
«Московский Кремль».

«ВСЕ ТЕЧЕТ, ВСЕ ИЗМЕНЯЕТСЯ...»

Древнегреческий орнамент существует как бы в двух исторических ипостасях. Более ранний — геометрический, в котором встречаются хорошо знакомые нам древнейшие универсальные знаки — меандры, ромбы, зигзаги, свастики, расположенные в виде ярусов на поверхности вещи. Вот фрагмент росписи знаменитой вазы из Дипилона, предназначенной для хранения праха (в Древней Греции тела усопших предавались огню) (1, 1а). На ней четко выделен «человеческий» ярус, показывающий место бытия в Космосе. Условные, геометризованные фигурки с заломленными руками изображают скорбящих, оплакивающих тело усопшего, лежащего на возвышении.

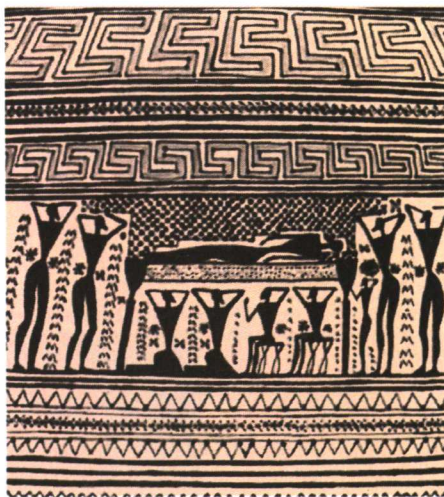
Орнамент такого типа был вытеснен так называемым классическим орнаментом, который возник в результате заимствований из арсенала искусства Древнего Египта и других регионов. Причем многие формы переходят в греческую культуру почти в готовом виде. Поэтому классический орнамент уже не несет в себе того явственного отпечатка смысловой системы мировоззрения, который характерен для искусства Древнего Египта, Месопотамии и даже Эгейского мира. Орнамент Древней Греции находится на качественно ином уровне художественного обобщения, более абстрагированном от конкретных аналогов.

К примеру, народный поэт может сравнивать девушку с березкой, лебедушкой, ланью. Мы понимаем, что это — поэтическое иносказание, метафора. Но не следует забывать, что эти метафоры не являются плодом чистой фантазии автора. Когда-то в глубочайшей древности человек отождествлял себя с дере-



1.

вом, птицей, животным, ощущал свою родовую связь с ними и стремился уподобиться им в своей деятельности, чтобы жить в согласии с природой. И должен был пройти длительный этап культурного развития, чтобы эти буквальные пред-



ставления трансформировались в поэтический образ.

То же самое происходит и в орнаментальном искусстве. Классический греческий орнамент, опирающийся на наследие более древних культур, стремится выразить общие понятия через столь же обобщенные, далекие от конкретной реальности образы. Но какие же именно? Для египтян одной из главных мировоззренческих идей была идея незыблемости бытия. У древних греков возникает иное диалектическое представление, выраженное гениальным философом Гераклитом: «Все течет, все изменяется». В своем орнаменте они и вывели универсальную художественную формулу этого всеобщего движения, подобного равномерно возникающему и равномерно убывающему огню (по мысли того же философа). Этот орнамент исполнен удивительной простоты, согласованности элементов, ясности — всего того, что греки называли «гармонией» — центральным понятием своей эстетики.

Древнегреческий орнамент двухмерен, плоскостен, чрезвычайно лаконичен по цвету. В нем нет ни дробной, причудливой разработки мотива, свойственной многим египетским орнаментам, ни изысканной, ленивой прихоти эгейского декора, ни четкой, рубленой графики композиций Месопотамии. На первое место здесь выдвигается ритм. Этот орнамент словно бы движется перед зрителем равномерно, постоянно, в ритме, исполненном поистине космического звучания. Он всегда замкнут в круг — круг бытия, — обегая фриз здания, тулово сосуда, четырехугольное поле ткани.

Если древние египтяне постигли бесконечность мира, выразив ее в

своей орнаментальной формуле, протяженной в пространство, то мир древних греков был более камерным, более обжитым. Они как бы выделили из этой бесконечности свою маленькую нишу, в которой действовали именно человеческие законы. Поэтому бесконечная протяженность превратилась у них в бесконечное движение по кругу, обозримому взором. В этой замкнутой цепи — отражение важнейшей стороны человеческого бытия, гениально обозначенной в Библии — «все возвращается на круги своя». Не случайно в линейной орнаментике Древней Греции широчайшее распространение получил меандр (2). Эта орнаментальная формула, пришедшая из геометрического стиля, художественно выразила глубокую философскую идею движения через стилизованный образ вечно набегающей и убывающей волны.

Любопытным представляется мотив так называемой пальметты (3). Сходство с пальмовым листом, возникшее в лоне греческого орнамента (и даже в какой-то мере у ассиро-вавилонян) является результатом «вторичного оживления» мо-



2.

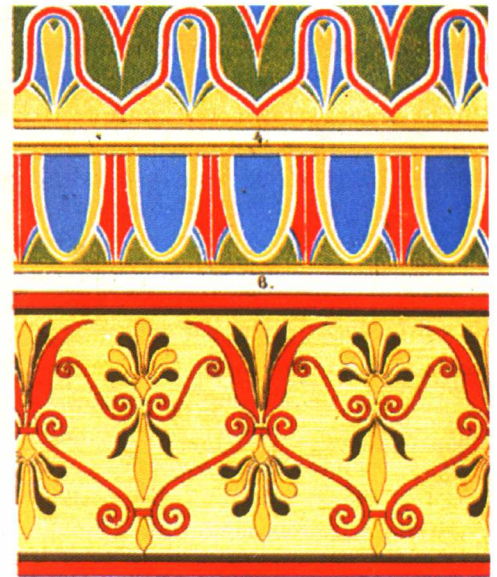
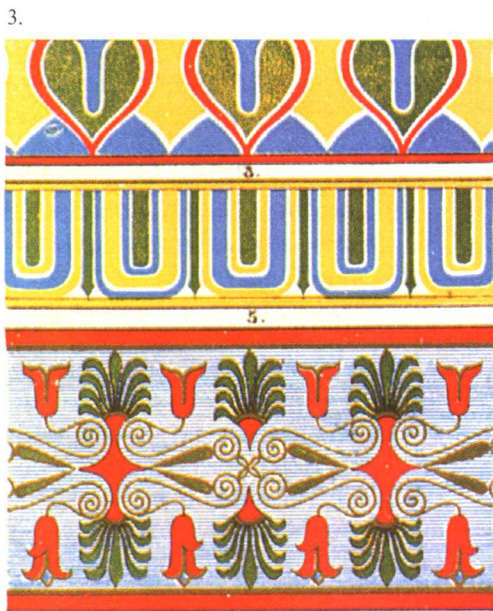
тива лотос-папирус, позаимствованного у египтян.

Но у последних этот вид орнамента не являлся ведущим. В Древней Греции, напротив, он был товал повсеместно, в неисчисли-

мом количестве вариантов и именно отсюда получил огромное распространение во всей истории европейского декоративного искусства, вплоть до нашего времени.

Аналогичная история произошла и с другим элементом орнамента, который так же, как и пальметту, часто считают произведением чисто греческой культуры (4). На всевозможных виньетках, багетах, обойном орнаменте, создающихся в наши дни, не говоря уже об искусстве эпохи Возрождения, барокко, рококо, ампира, середины и конца прошлого века, мы видим так называемый «ов». В таком виде он впервые появился в Древней Греции (сам термин «ов» — античный, в переводе на русский язык означает «яйцо»). Но его предыстория опять-таки имеет корни в культуре Древнего Египта.

Помните характерный чешуйчатый орнамент, возникший то ли от изображения чешуи рыб, то ли перьев птицы? В Египте он имел «коровый» раппорт, распространялся по всей поверхности, что соответствовало и его конкретному источнику, и мировоззренческой идее египтян — выражать беско-



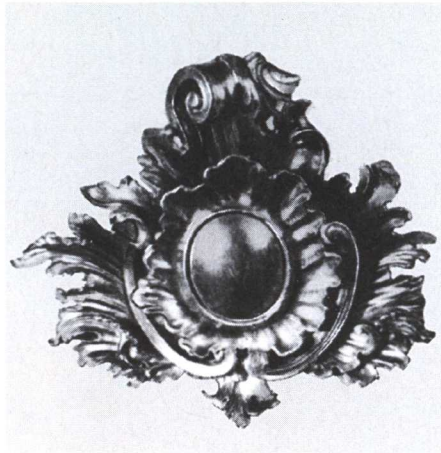


4.

нечность бытия. Древним грекам, позаимствовавшим этот орнамент, такие идеи были чужды. Поэтому они как бы выделяют из этой бесконечности одну полосу, укладывая ее в естественные для их восприятия мира линейные формы, украшая дополнительными декоративными деталями.

В поздний период развития древнегреческой культуры этот орнамент в архитектурном декоре получит объем, что и сделает его чрезвычайно похожим на яйцо. Он, как и пальметта, стал одним из вечных мотивов европейского орнамента. В эпоху Возрождения он приобретет новое выражение, выделится из своего линейного ряда, станет похожим то на жемчужину, то на драгоценный камень. Из него же родится и знаменитый архитектурный картуш — основа для изображения вензелей коронованных и знатных особ, исторических над-

6.



5.

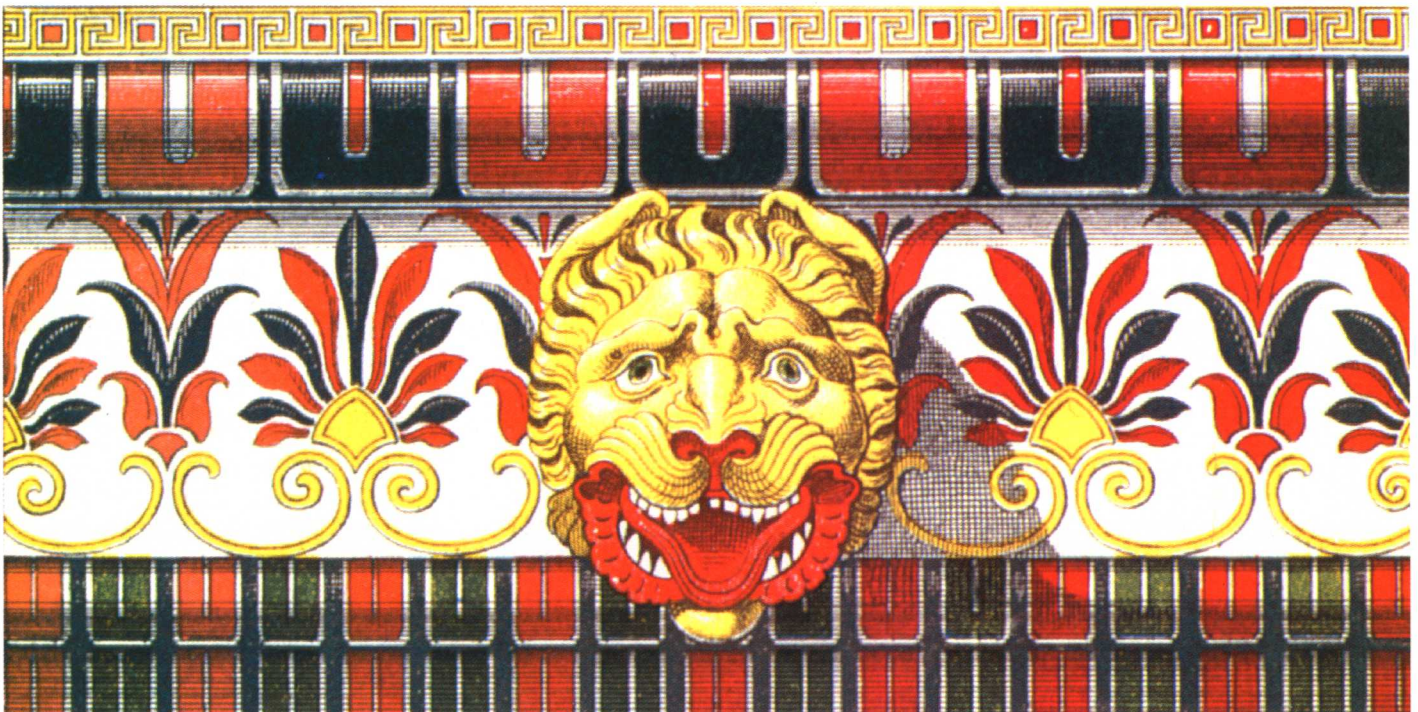
писей (5). А наряду с этим в укромных местах менее значительных частей декора он будет продолжать свою прежнюю жизнь в виде чередующихся элементов.

Архитектурный орнамент Древней Греции вобрал в себя очень много черт восточного, в частности, персидского влияния. В Персии

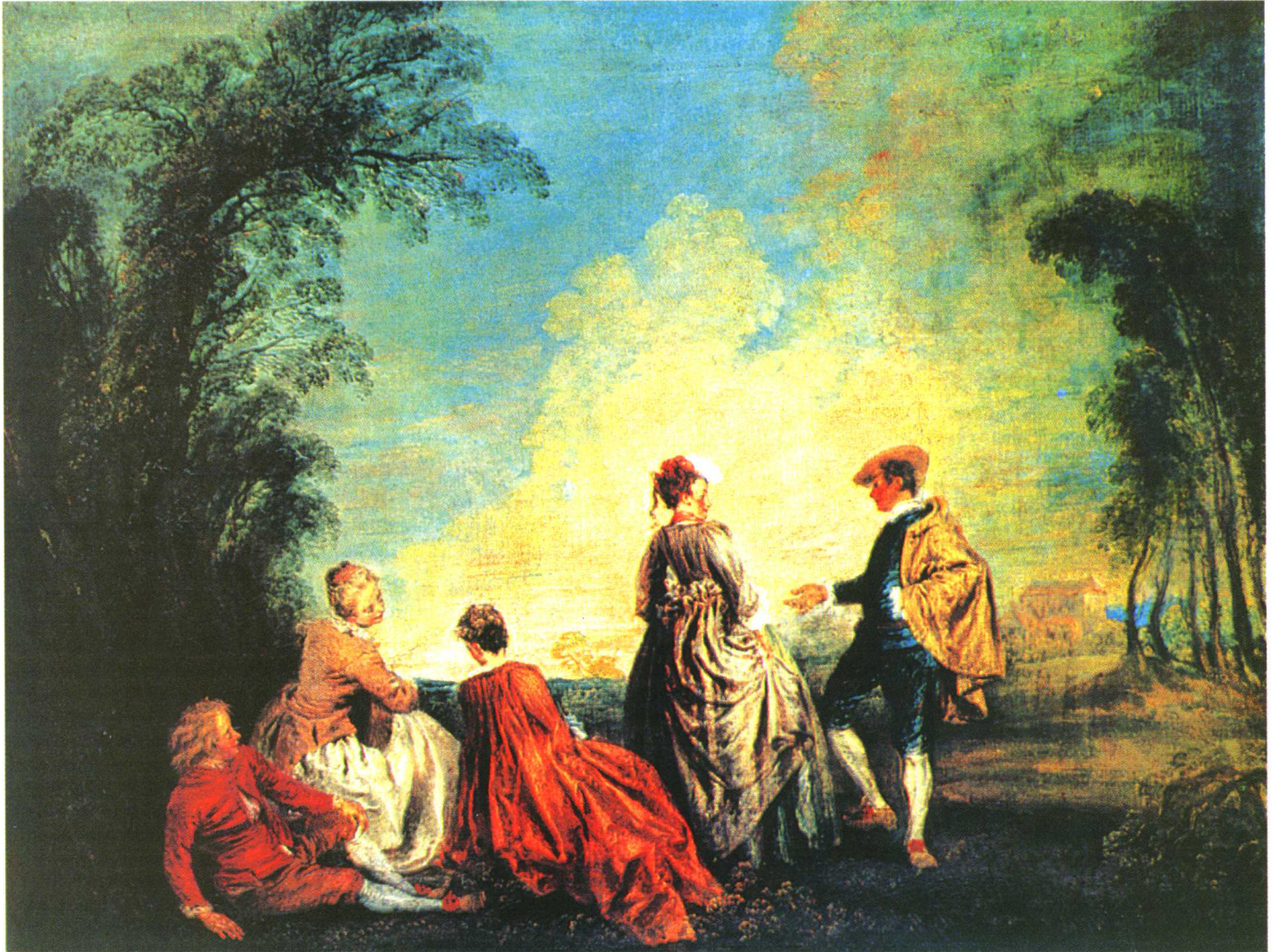
же (как, впрочем, и в завоеванной ею Ассирио-Вавилонии) был распространен так называемый звериный стиль, в котором изображались разъяренные животные с оскаленными пастьми. Но восточные «звери» в греческом орнаменте утрачивают свою свирепость и агрессивность. Их оскалы скорее напоминают здесь ленивый зевок. Иногда звериные морды помещались на архитектурных фризах в середине линейного рисованного или же резного орнамента, и все это вместе ярко окрашивалось в локальные цвета. Использование цвета на плоском, рисованном или же резном геометризированном рельефе всегда создает иллюзию объема. Но когда этот локальный цвет наносился на скульптурное изображение, то возникал настоящий эффект объемности за счет глубокой светотени (6). Позже древнеримские декораторы, опиравшиеся в своем искусстве на греческие образцы, изображали такие композиции в своих росписях, принципиально новое объемное живописное изображение, которого не было у древних греков.

Но это — следующая тема, последняя в нашем цикле бесед об орнаменте древнего мира.

Л.АННЕНКОВА



ОБРАЗ БЫСТРОТЕЧНОГО ВРЕМЕНИ. XVIII ВЕК



С самого начала XVIII столетия в живопись активно входит время, расчлененное на отдельные мгновения, и задачу картины видят в том, чтобы запечатлеть навечно краткое теперь, воплотить его сегодня, потому что завтра оно исчезнет. XVIII век начинается с увлечения преходящестью времени. Знаменитая фраза: «После нас — хоть потоп» стала своеобразным паролем, отразившим восприятие быстротекущего времени как новой формулы бытия.

«Вселенная непрестанно вновь начинается и кончается, каждое мгнове-

ние она зарождается и умирает», — утверждает французский философ XVIII века Дидро. Это звучит как полемический ответ Декарту (XVII век), считавшему, что вселенная каждое мгновение заново творится Богом и тем самым сохраняется, приобщаясь к вечности. Согласно Дидро, она зарождается и умирает, существование ее продолжается всего лишь мгновение, «но мы не замечаем этого, — пишет Дидро, — подобно мухе-однодневке, которой наше существование представляется вечным». Это острое ощущение самоценности настоящего и одновременно его преходящести, его

безбудущности приобретает шемящий, личный призыв невозвратимости каждой отдельной человеческой жизни, особенно в поэзии. Возникает трагический мотив времени безжалостного и всемогущего, уносящего в небытие «дни и годы» быстротекущей человеческой жизни. «Жизнь есть небес мгновенный дар!» — горестно восклицает русский поэт Державин.

У него ход часов приобретает трагическое звучание:

*Глагол времен! металла звон!
Твой страшный глас меня смущает:
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет — и к гробу приближает.*

В стихах Державина время не летит, не бежит — метафора утяжеляется, время уподоблено течению воды в реке, более медленному, но безнадежно неостановимому:

*Как в море льются быстры воды,
Так в вечность льются дни и годы.*

После смерти Державина было найдено его последнее, предсмертное стихотворение, записанное на грифельной доске и помеченное 6 июня 1816 года. В нем снова возникает образ времени как реки:

*Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.*

С порога XIX столетия Державин подводит итог ушедшему своему веку.

В живописи тема мгновения, прекрасного именно в своей мимолетности, преходящести, получила совершенное воплощение в картинах Антуана Ватто, французского художника начала столетия. В сущности — это главная тема всех его картин. И прежде всего его шедевра — «Отплытие на остров Киферы». Пары влюбленных образуют гирлянду фигур, расположившихся на лужайке в парке. Все дамы — на одно лицо, словно художник писал их с одной модели. Это лицо постоянно повторяется в картинах Ватто — мелькнет и исчезнет. Различаются только цвета дамских платьев, даже не их фасоны. Кавалеры представлены либо со спины, либо в сильном ракурсе, так что лиц их, к тому же полускрытых полями шляп, почти не видно. Пары словно исполняют какой-то красивый танец — все позы и движения, легкие и непринужденные, похожи на танцевальные па: кавалер приглашает даму, кавалер помогает ей подняться, кавалер увлекает даму к крутому краю холма и останавливается с ней над самым обрывом. (Позднее Державин скажет: «Скользим мы бездны на краю, В которую стремглав свалимся»). Дама, словно колеблясь, на мгновение оборачивается назад. Под ногами этой пары — с резким пространственным перепадом — изображена группа внизу, на дне обрыва («бездны»).

Тема жизни «на краю» — но не на краю смерти, как у Державина, а на краю искушения, которому не могут, да и не хотят противостоять герои, — воплощена во многих картинах Ватто.



А. Ватто.
Отплытие на остров Киферы. Фрагмент.
Масло.
129x194. Лувр, Париж.

А. Ватто.
Затруднительное предложение.
Масло. Около 1776.
◀ 65x84,5. Эрмитаж.

А. Ватто.
Сельский праздник. (Пастухи).
Масло.
Фрагмент.
Дворец Шарлотенбург, Берлин.



Аналогичная ситуация разыгрывается и в его картине «Затруднительное предложение»: кавалер предлагает даме перенести ее через ручей, дама колеблется. Две ее подруги и еще один кавалер с интересом наблюдают, оживленно комментируя сцену, исход которой, по-видимому, предreshен. В большинстве полотен Ватто повторяются различные варианты того же сюжета. Иногда это несколько персонажей, иногда — как в картине «Капризница» — всего только двое. И всегда в них есть прелесть мгновенности, персонажи словно испровизируют на заданную тему, в их небрежно-грациозных позах чувствуется нарочитая недосказанность, несвершенность.

Нарочитая случайность присутствует и в самом композиционном решении картин Ватто. Непосредственными предшественниками его можно считать двух мастеров XVII века: француза Пуссена, воплотившего в своих полотнах строгий принцип классической композиции, и бурного фламандца Рубенса, которому Ватто, уроженец местности, расположенной на границе с Фландрией, пытался подражать. При всем различии этих двух мастеров XVII века их объединяет самый принцип компоновки картины, туго завязанной вокруг центра,

где все фигуры — по разному, но неизменно — сплетены друг с другом, образуя некое неразделимое целое: формулу вечного пребывания — в неподвижности (как у Пуссена) или в постоянном круговороте (как у Рубенса). В обоих случаях — это устойчивая система.

Композиция в картинах Ватто — всегда неустойчива, всегда открыта, она как бы разметена ветром. Фигуры то сброшены в сторону, словно ворох цветов или разноцветных листьев, скопившихся у стволов деревьев, то отрываются от этой разноцветной группы, одиноко вырисовываясь на фоне неба. Картины строятся асимметрично, по диагонали, образуя своеобразную метафору капризного непостоянства.

Художников XVIII века привлекал мотив качелей как образная замена маятника, отсчитывающего минуты. В картине Ватто «Пастухи» изображен танец на лужайке, а в глубине, в просвете между деревьями, легким силуэтом рисуется одинокая женская фигура на качелях — напоминание о преходящести времени, о недолговечности веселья, царящего на переднем плане. Фигура на качелях изображена со спины, словно в дымке или в тумане — грустный образ времени уходящего.

В полотне «Туфелька» Фрагонара прекрасное мгновение остановлено, как бы пойманное на лету. Изображена дама на качелях, их раскачивают два кавалера; качели взлетели вверх — попав в центр композиции, в неподвижную ее точку, и остановились в ней, словно замороженные. Как в сказке о сонном царстве, повисла в воздухе слетевшая с ноги дамы туфелька, замерли, как в остановленном кадре, энергично раскачивающие качели кавалеры.

В полотнах Ватто, написанных в начале столетия, есть хрупкая прелесть недолговечной, «мгновенной красоты»; в картине Фрагонара, созданной в конце 60-х годов, «прекрасное мгновение» утратило свою преходящность; оно перестало быть мгновенным и стало обозначением мгновенности, его эмблематическим знаком.

Картина XVIII века не только была захвачена потоком времени — в нее впервые властно вошло слово. Проблема передачи слова всегда стояла перед изобразительным искусством, по своей природе бессловесным, неозвученным. И всегда эквивалентом слова служил жест.

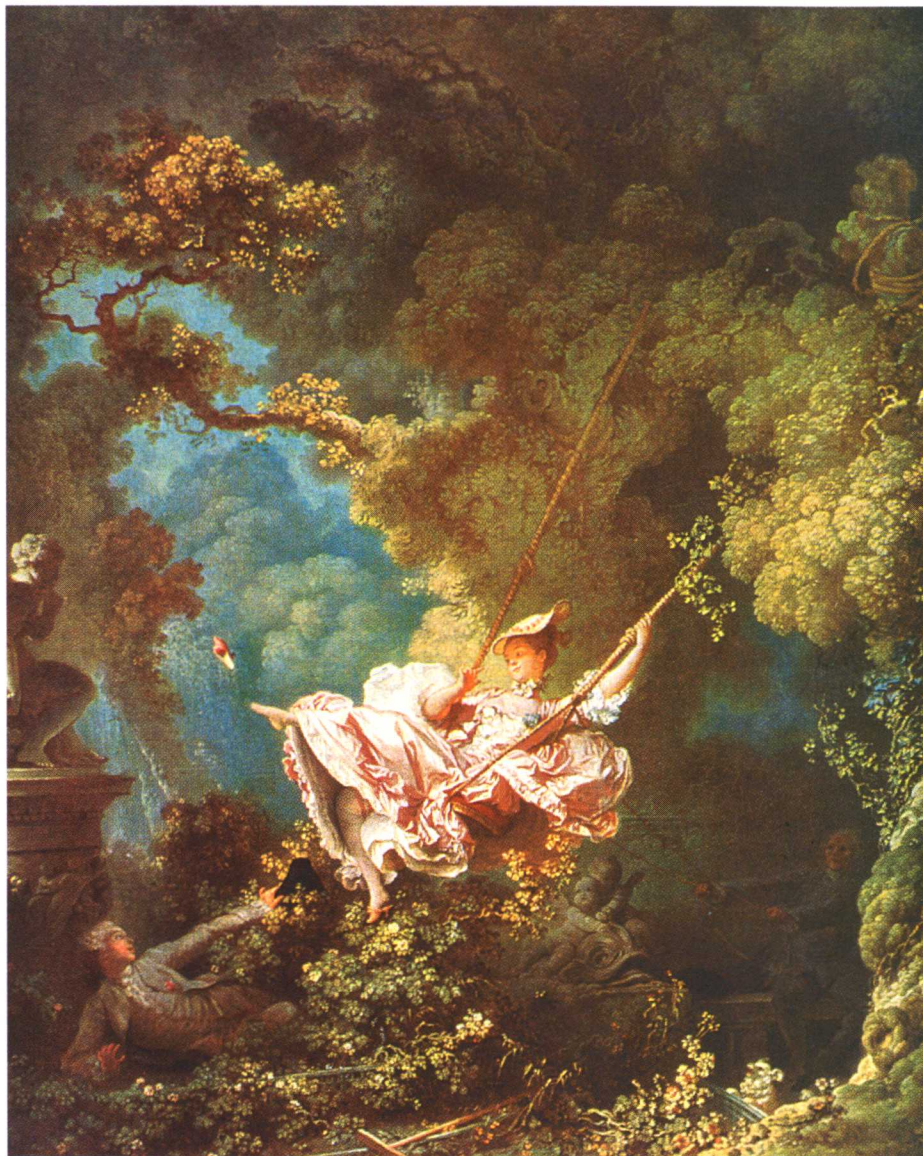
В картинах эпохи Возрождения и

XVII века жесты, как правило, выражают заранее известные зрителю слова, сюжетные ситуации, заимствованные из Священного Писания, античной истории и мифологии. Слово в картинах классической поры, значащее, весомое, выразилось столь же значащим, весомым жестом.

В XVIII столетии ситуация меняется. Картина, по существу, сводится к

бытовому жанру — ее содержанием становится не бытие, но быт. Даже когда художник обращается к темам библейским или мифологическим, он остается бытописателем. Значимое слово на заданную тему сменяется ситуацией разговора.

В культуре XVIII века разговор приобретает значение важнейшей, если не единственной формы коммуника-



О. Фрагонар.
Туфелька.
Масло.
81х64.
Частное собрание.

Ж. - Б. Грез.
Паралитик.
Масло. Около 1763.
115х146.
Эрмитаж. ▷

ции. Можно, пожалуй, сказать, что XVIII век был самым разговорным в истории европейской культуры, во всяком случае, первым, открывшим для себя прелесть разговора как главного времяпрепровождения. В литературе самыми распространенными формами романа становятся роман в письмах, роман-диалог, роман-исповедь. В общественной жизни высших и средних слоев возникают литературные и политические кружки; на танцевальных вечерах, пикниках, прогул-

как огромную роль приобретают самые сложные и изощренные формы словесных дуэлей. Создаются специальные справочники, такие, как «Искусство быть приятным в разговоре», «Модные слова», «Разговоры на разные темы», «Письмовники». В живописи рождается особый жанр — «Сцены-собеседования».

В сущности, большинство картин Ватто можно рассматривать как такие «сцены-собеседования». Трудно догадаться, о чем именно в них идет речь: это разговор вообще, соединяющий и оживляющий группы персонажей, важна сама его ситуация. Ватто был первым из художников, открывшим в живописи прелесть искрометного разговора как чистого, незаинтересованного искусства, поэтому его картины не требуют словесных подстрочников.

К середине столетия ситуация меняется, искусство остроумной болтовни сменяется поучительными беседами. В этом сентиментально-воспитательном жанре всех превзошел художник Греза. Персонажи в его картинах разыгрывают настоящие пьески — и у зрителя возникает естественное желание узнать, что он сказал, что она сказала, чем дело кончилось. Для таких картин, как для немного кино, необходимы титры или голос рассказчика за кадром, озвучивающий происходящее. Комментатором картин своего любимого художника — Греза — выступает Дидро; в «Салонах» — регулярных обзорах выставок, он сочиняет слова для каждого из действующих лиц, рассказывает целые истории, часто не только о том, что изображено на полотне; увлекшись, додумывает за художника развитие сюжета, высказывает предположение о том, что должно было случиться до изображенного в картине и что произойдет потом. Растягивая сюжет во времени, Дидро как бы переводит картину из области искусства изобразительного, не временного, в область искусства словесного, временного.

«Мне нравится сюжет, — пишет Дидро о картине Греза с поучительным названием «Паралитик, или Плоды хорошего воспитания». Это моральная живопись. Не должны ли мы быть удовлетворены, видя живопись соревнующейся с драматической поэзией в искусстве нас трогать, поучать, исправлять и побуждать к добродетели? Отчего тебя не было около той молодой девушки, которая, глядя на голову твоего паралитика, воскликнула с прелестной живостью: «Ах, Боже мой, как он меня трогает, если я бу-

ду на него дальше смотреть, я, кажется, заплачу». Как жаль, что эта молодая девушка не моя дочь... Паралитик говорит, и ему собираются приподнять голову. Дело дочери подавать ему еду, а зятя — поднимать голову, потому что одно требует ловкости, а другое — силы. Он оправдывает хороший выбор, который он сделал для своей дочери... Случайно в этот день зять ста-



рика принес ему еду, и старик, растроганный этим, выразил ему особую благодарность...» И так много страниц.

Греза был самым многословным из художников XVIII века. Но даже у такого молчаливого, погруженного в себя мастера, как Шарден, в его жанровых сценах часто изображается ситуация наставительного семейного разговора: мать учит детей молиться («Молитва перед обедом»), обучает девочку рукоделию («Трудолюбивая мать»), провожает ребенка в школу («Отправление в школу») и тому подобное. В отличие от излишне красноречивой, громкой жестикуляции картин Греза, для которых так легко написать словесное либретто, жесты персонажей картин Шардена скромные, подчеркнута сдержанность, кажется, что они говорят, понизив голос, почти шепотом, так что зрителю трудно расслышать, о чем идет речь. Герои картин Греза словно играют на сцене, персонажи картин Шардена разговаривают друг с другом дома наедине.

Разговор не богов и героев, не персонажей Священного Писания, но простых людей, беседующих о каждодневных делах, на темы, не имеющие символического подтекста. Это открытие живописи XVIII века, не менее значимое, нежели открытие предходящего, быстротекущего времени.

Конечно, XVIII век был не только веком разговоров обо всем и ни о чем,

бездумно наслаждавшимся красотой мгнового. Это лишь одна его сторона, как бы кожный покров. Изобразительное искусство с особой остротой ощутило эфемерную поверхность жизни общества, увидело разговор как форму общения людей, почувствовало его важную коммуникативную функцию, но не уловило его содержания. Духовная жизнь XVIII века получила адекватное, глубинное воплощение не столько в образах зрительных, сколько в словесных, не столько в изобразительном искусстве, сколько в литературе — художественной, научной, публицистической. Это был век не столько художников, сколько писателей, поэтов, философов, просветителей, энциклопедистов, век Вольтера, Дидро и Руссо, век свободомыслия, атеизма, наконец, век, подготовивший Великую французскую революцию с ее лозунгом: «Свобода, равенство, братство».

Таким остался он в памяти современников и ближайших потомков.

И.ДАНИЛОВА,
доктор искусствоведения



ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ

АРХАНГЕЛЬСКИЙ СОБОР



История Архангельского собора Московского Кремля восходит к XIV столетию: в 1333 году первый великий московский князь Иван Данилович Калита заложил белокаменную церковь во имя святого Архангела Михаила, издревле почитаемого на Руси как покровителя князей, споспешествующего их военным подвигам, и как ангела, провожающего души умерших к Престолу Божьему. Белокаменный храм XIV столетия просуществовал до начала XVI века, когда по указу Ивана III церковь разобрали, освободив место для новой. Это было время основательной реконструкции Кремля — великокняжеской резиденции. Московские князья, почувствовав себя уже достаточно могущественными государями, стремились обставлять жизнь двора с подобающей тому роскошью. В начале XVI века при дворах европейских государей трудилось много итальянских мастеров. Московский князь Иван III для возведения нового соборного храма во имя Святого Михаила также пригласил венецианского архитектора Алевиза Нового. Строительство собора начали в 1505-м и завершили в 1508-м — уже при новом московском правителе, Василии III.

Алевиз Новый сумел органично соединить в архитектуре собора черты древнерусского зодчества с новшествами венецианской архитектуры эпохи Возрождения. Это большой, шестистолпный крестово-купольный храм, увенчанный традиционным русским пятиглавием. Стены храма подчинены ордерным членениям — прием, характерный для архитектуры Ренессанса. Профилированные карнизы делят фасады собора на два горизонтальных яруса, а пилястры, украшенные пышными капителями, задают им вертикальный ритм. Внешний облик храма сочетает в себе строгость ордерных членений с обилием декоративных деталей. Полукружия закомар заполнены огромными резными раковинами. Северный и западный входы собора обрамлены белокаменными резными порталами. Первоначально собор не был полностью побелен, как сегодня. Красный цвет кирпичных стен в сочетании с белокаменными архитектурными деталями придавал собору особую красочность и нарядность.

Архангельский собор всегда пользовался почетом и уважением. В древних богослужебных книгах он называется «преименитым храмом», «превеликою лаврою», «преименитою церковью», «домом соборной церкви Архистратига Михаила на Москве». Не только иноземные послы, но и владетельные особы, впускавшие в Кремль большей частью верхом, непременно слезали с коней «против Архангела», отдавая дань уважения святому храму, и отсюда уже пешком следовали ко двору.

Кроме своего основного назначения соборной церкви Святого Михаила Архангела, храм уже с XIV века становится местом упокоения московских князей — княжеской усыпальницей.

В соборе времен Ивана Калиты белокаменные гробы ставились прямо на помост (пол) и передвигались в случае необходимости. При гробах стояли атрибуты воинской доблести князей — хоругви, копья и другое оружие. Когда было начато строительство нового собора, гробы перенесли в церковь Иоанна Лествичника; но как только храм возвели до сводов, их торжественно вернули в собор, опустив в специально приготовленные под помостом «склепы», выложенные кирпичом. Поверх склепов устроили надгробия. Возможность представить себе, как выглядели в XVII веке в интерьере храма княжеские и царские надгробия, дает описание собора, оставленное Павлом Алеппским, секретарем антиохийского патриарха, побывавшим в России: «Над каждой гробницей находится изображение лежащего на ней, как он есть. Каждая гробница окружена высокой железной решеткой и покрыта покровом из красного и черного бархата. На нем большой крест из серебряно-вызолоченных образков, а кругом письма, именно дата, широко вышитая золотом — это для будничных дней. По воскресеньям же и по большим праздникам кладутся другие, украшенные иконами из чистого серебра, драгоценными камнями и письменами из жемчуга. Над каждой гробницей стоит икона, осыпанная множеством драгоценных камней, и перед ней светильник, неугасимо горящий». И сегодня, входя под торжественные своды Архангельского собора, в полумраке мы видим расположенные в строгом порядке надгробные памятники русским князьям и царям со словами молитв и эпитафий на белокаменных плитах.

Летописи сообщают, что погребение князей чаще всего происходило в самый день смерти до захождения света — «да последнее видит солнце до будущего воскресения» — при участии самого митрополита (позднее патриарха) и большого собрания высшего духовенства. После отпевания в течение сорока дней по князьям в соборе читали Псалтирь, а при гробе днем и ночью дежурила почетная стража до десяти человек из бояр, стольников и приказных дьяков. Всем участвовавшим в ритуалах погребения давалось щедрое вознаграждение. Богатая меховая, украшенная драгоценными камнями и жемчугом шуба покойного князя, которой имели обыкновение покрывать его гроб, оставалась в дар собору и его причту. Цари Алексей Михайлович и Федор Алексеевич заменили этот обычай денежной наградой. Архангельским нищим, постоянно находившимся при соборе, раздавали милостыню. По



Архангельский собор
в ансамбле
Московского Кремля.

Архангельский собор.
Вид с северо-запада.

Великий князь
Александр Невский.
Фреска
Архангельского собора.
XVII век.

Иконостас
Архангельского собора.





усопшим царским предкам в Архангельском соборе ежедневно совершалась заупокойная служба, а у гробов великих князей, по-видимому, всегда горели свечи, ибо в грамотах XIV века встречаем завет русских князей потомкам чтить дела родителей, «чтобы не престала память о них и свеча над ними не угасала».

В 1599 году для поминоения по усопшим князьям и царям при соборе был учрежден особый штат архиереев. Первым из них был Арсений Елассонский, грек по происхождению, которого определили к Архангельскому собору с титулом архиепископа Архангельского, дабы ему «безотступно жить у царских гробов» и «служить завсегда по родителей царских».

Шествие на Соборной площади Московского Кремля. Миниатюра из «Книги об избрании и венчании на царство царя и великого князя Михаила Федоровича». 1672-1673.

Погребение Дмитрия Донского в Архангельском соборе. Миниатюра Лицевого летописного свода. XVI век.

Арсений Елассонский. Первый архиепископ Архангельского собора. Фототипия. 1899.

Неукоснительно следуя своему долгу, Арсений Елассонский не покинул Кремль даже в трудное время польско-шведской интервенции и пережил все невзгоды осадного положения. Штат «архангельских архиереев» просуществовал до 1765 года. Всего за это время сменилось одиннадцать архиереев.

В день храмового праздника, а также в дни памяти своих родителей цари совершали торжественные выходы в собор к Архангелу. Со времени царствования Федора Иоанновича ведет начало обычай, согласно которому именно к этим дням просители приготавливали свои челобитные и приносили их в Архангельский собор, полагая на царские гробы. Царь собственноручно брал их для решения в свои палаты. Обычай этот прекратил существование при Петре I в связи с переносом столицы из Москвы в Петербург. Следуя народному православному обычаю, цари также посещали храм на Страстной неделе Великого поста перед исповедью, дабы испросить прощения у родителей, а на праздничной пасхальной неделе «христосовались» со своими предками, принося к их гробам красные яйца. К молитвенной помощи предков прибегали во многих важных случаях жизни. Отправляясь к татарскому хану в Орду или на войну, великие князья приходили в Архангельский собор для молитвы, чтобы почерпнуть у предков нравственной силы для предстоящего подвига. Здесь молился Дмитрий Донской, перед тем как выступить в поход против Мамаю. Здесь же, в соборе, в эпоху княжеских усобиц московские князья «у отня гроба» приносили клятву верности старшему брату — великому князю «чтити его во отцово место» и «быти за один до живота».

Посещение Архангельского собора играло важное значение и в церемонии венчания на царство. Нового государя увенчивали короной в Успенском соборе, там же он слушал литургию, после чего, выйдя парадными южными воротами Успенского собора, с торжественной процессией направлялся через соборную площадь к Архангелу на поклонение царским гробам. В дверях собора нововенчанного монарха осыпали золотыми и серебряными монетами. Обычай поклонения гробам предков сложился в Московской Руси как русский аналог ритуалу, входящему в чин венчания на царство византийских императоров. В Византии было принято нововенчанному вручать так называемую акакию, мешочек с прахом, или предлагать ему выбрать мраморы для изготовления гроба. Этот ритуал, как и обычай русских царей, имел целью напоминать о неизбежном конце земного существования, дабы сердца государей смягчались и помнили о своей земной человеческой природе. Интересно, что Лжедмитрий I, вступая на московский престол, не ограничился венчанием в Успенском соборе,





но подготовил церемонию венчания главной русской царской святыней — шапкой Мономаха у гроба «отца и брата». Вот как это описывает Арсений Елассонский, венчавший самозванца: «После венчания всеми царскими регалиями... он пошел в соборный Архангельский храм, поклонился и облобызал все гробы великих князей, вошел внутрь придела, где находятся гробы царей Иоанна и Федора, и поклонился им. Там же в приделе стоял хорошо убранный аналогий, на котором находилась корона благочестивейшего князя Владимира Мономаха. И там венчал его этою самою короною смиренный архиепископ Архангельский». Этим исключительным актом коронавания у гробов Ивана Грозного и его сыновей Лжедмитрий, по-видимому, желал показать русскому народу, что священнейшее наследие русских государей он получил как бы из рук своих покойных царственных предков. Продуманный им обряд по своей исключительной обстановке был, несомненно, эффектен и произвел на присутствующ-

но было сыграть большую роль в его истории. В этом году из Углича в Москву были привезены мощи царевича Димитрия, последнего из Юриковичей, и поставлены в Архангельском соборе. «Ради чудес, совершавшихся от гроба его», учредили праздник со стихирами, канонами и словословиями. Отныне в дни памяти царевича 15 мая (перенесение мощей) и 19 октября (день памяти св. Уара, второго небесного патрона царевича Димитрия) совершались царские выходы в собор. Мощи царевича стали главной святыней Архангельского собора. Страдальческая его смерть как бы увенчивала славою святости царствующий дом. В 1813 году, когда после французского нашествия и разорения освящали Архангельский собор, главной святыней «всерадостного празднества» были мощи царевича Димитрия, исчезнувшие из собора во время пребывания в Кремле неприятели и чудесно обретенные после бегства французов.

Архангельский собор всегда находился в ведении царского двора, под неусыпным вниманием самих царствующих особ. Однако в XVIII столетии, в связи с тем, что столица государства Российской была перенесена из Москвы в Петербург, собор постепенно приходит в запустение. Все меньше средств выделяется для поддержания в надлежащем порядке царской усыпальницы. В 1742 году о соборе вспомнили: в это время указом Святейшего Синода было учреждено московское епархиальное управление. Собору решили даровать звание «первенствующего» епархиального храма, то есть кафедрального. Таковым он почитался москвичами вплоть до 1883 года, когда завершилось строительство Храма Христа Спасителя. Звание кафедрального было передано новому собору, а царская усыпальница вновь осталась без должного внимания. Лишь в 1895 году, когда в Москве начались приготовления к предстоящей коронации Николая II, было замечено неопределенное положение древнего собора, лишившегося прежнего важного значения и присмотра епархиальной власти, и собор из епархиального вновь перешел в дворцовое ведомство.

История Архангельского собора теснейшим образом связана с историей русского царствующего дома, а содержание многих совершавшихся здесь ритуалов — таких, как раздача милостыни нищим, пожертвований клиру, молебны перед началом военных походов, — призваны были формировать тот идеал христианского правителя, который сложился в Древней Руси. «Страшен ратоборец быв, на мнозех бранях мужество свое показав и добрый нрав... И всякими добротами украшен... бяше же уветлив и церкви украшая и попы и нищия любя и на вся праздники попы и черноризцы кормя и милостыню дая».

Т. САМОЙЛОВА,

кандидат искусствоведения



Рака царевича Димитрия, сына Ивана IV Грозного. XVII век.

Н. Мыльников. Портрет архиепископа Авраама Шумилина, протоиерея Архангельского собора. Масло. 1840.

Интерьер Архангельского собора. Надгробия у южной стены.

щих при коронации глубокое впечатление.

С историей Архангельского собора соединено также особое молебенствие «о начале лета», то есть о начале нового церковного года. Оно совершалось со времени княжения Симеона Гордого, небесный патрон которого был Симеон Столпник. День памяти Симеона отмечался 1 сентября, в первый день нового года, именно поэтому его называли также Летопроводцем. В этот день на площади против северных дверей собора устраивали обширный помост, огражденный красивыми точеными решетками, на который ставились три аналоя: два для Евангелия и один для иконы Симеона Летопроводца, выносившейся из Архангельского собора. Здесь патриарх совершал молебен с водосвятием и приветствовал царя речью, поздравляя его с наступлением нового года.

В 1606 году собор получил на хранение реликвию, которой в дальнейшем сужде-



О. РЕЙНАР. ЛОЖА.



Художник неизбывного благородства и душевной чистоты, Огюст Ренуар имел счастливый, чуждый суетности, покладистый характер. События печальным и тевным он предпочитал радостные и приятные. Во всем видел только хорошее и напрочь отметал дурное. Когда с ним произошло несчастье — упав на камни с велосипеда, он сломал правую руку, — то и в этом мучительном случае оптимизм не покинул его. Художник начал учиться работать левой рукой. «Выходит очень забавно, — рассказывал он, — и даже лучше, чем я писал правой. По-моему, я очень кстати сломал руку, это помогает мне совершенствоваться...»

Высшую радость и удовлетворение в течение всей долгой жизни давала Ренуару каждодневная работа. С 13 лет пришлось ему трудиться на фабрике фарфора братьев Леви в Париже, украшать миниатюрными розочками тарелки и чашки. После введения механического процесса печатания изображений на фарфоре и фаянсе Ренуар принужден был расписывать веера и полотняные шторы. В свободные часы рисовал с античных скульптур в Лувре и пробовал силы в живописи. Понимая, что без серьезных профессиональных знаний и освоения чисто ремесленных, технических свойств искусства (а это он считал очень существенным) стать настоящим художником невозможно, Ренуар решил держать конкурс в Школе изящных искусств при Императорской Академии художеств. Из 80 принятых он оказался по уровню подготовленности лишь 68-м. Параллельно с занятиями в Школе Ренуар, чтобы научиться грамотно рисовать фигуры, посещает частное ателье швейцарца Шарля Глейра, приверженца салонного стиля и пластически строгой моделировки форм. Там Ренуар знакомится и вскоре по творческим симпатиям тесно сближается с неспокойными, независимыми от официального направления в искусстве молодыми художниками Фредериком Базилем, Клодом Моне, Альфредом Сислеем. Они, утверждая вечное в преходящем, искали новые формулы художнического видения, пытались, как говорил К.Моне, «ловить свет и бросать его прямо на холст». Вместо работы в закрытой мастерской живописные

бунтари писали в окрестностях Фонтенбло (60 километров от Парижа), на открытом воздухе, начиная и завершая холст непосредственно на природе.

Вскоре, не без помощи младшего брата Огюста Ренуара — Эдмонда, это направление, к которому присоединились другие талантливые живописцы и графики, получило наименование импрессионизма. Произошло это так. В апреле 1874 года, за несколько дней до открытия очередного ежегодного парижского Салона, в залах мастерской фотографа Нодара на бульваре Капуцинов состоялся вернисаж первой выставки «непримиримых». 30 авторов экспонировали 165 произведений. Эдмонд Ренуар, готовящий издание каталога, был недоволен монотонностью названий пейзажей, представленных Клодом Моне. Тогда художник попросил свой этюд, написанный из окна в Гавре и изображающий туманное солнце над морем, именовать попросту «Впечатление» («импрессион»). Бойкий ироничный критик адресовал это словечко ко всем участникам выставки. Так этот, по выражению О.Ренуара, «ярлык» — импрессионисты — и остался во времени.

На той памятной выставке 1874 года О.Ренуар показал пастель и шесть живописных полотен. Одно из них называлось «Ложа».

В обитой красным бархатом театральной ложе двое. Молодая с лучистыми глазами женщина в роскошном, рассчитанном на любопытные взгляды наряде, украшенном кружевной отделкой, вышивками, искусственными цветами и, словно богиня Венера пеной морской, — нитями жемчуга. Красавица царственно восседает на переднем плане. Руки в белых перчатках, в правой лорнетка, левой сжимает муслиновый платок. Не столько интересуется дама окружающим, сколько демонстрирует себя, оборотительно прекрасную. Ее спутник, одетый в строгий черный фрак, отодвинувшись в тень ложи, высматривает что-то через двойную зрительную трубку.

Композиция картины, в основе которой идея праздника торжествующей красоты, составляет лишь фрагмент события. Участником его невидимо является сам автор. Он деликатно заявляет своим произведением, что живой спектакль вовсе не на сцене, а в зрительном зале. Ибо жизнь — каждодневная, будничная, во всех ее проявлениях, куда занятнее придуманной, сочиненной и позволяет художнику при непосредственном контакте с натурой делать дивные открытия.

Картина, несмотря на асимметрич-

ность и непринужденную случайность компоновки, содержит, может, даже вопреки сознательному желанию автора поразительную цветовую и тональную уравновешенность. Красный цвет, пьянящее обаяние которого так любил художник в поздний период творчества, уже здесь, на заре живописных открытий, сложен, небанален, многозначен. Он обволакивает сбоку и снизу фигуры и нежно-розоватыми вибрациями ласкает нарядную даму. Золотистые перевязи бархатного занавеса, барьер ложи, браслетка, лорнет, отсветы рыжеватости в каштановых прядях прически придают красному цвету особенную теплоту. А чередование светлых и темных полос женского одеяния, фрака, туго накрахмаленного пластрона и жилета мужчины направляют внимание зрителей к голове героини. Нравится, не нравится, но смотри!..

Эдгар Дега упрекал Ренуара в том, что кого бы тот ни писал, все красавицы получаются. Но таков был жизненный принцип Ренуара! Каждый большой мастер выдвигает собственные представления о прекрасном в искусстве и жизни, не всегда согласные с общепринятыми. И если друзья догадывались о новаторской сути, очаровании и силе живописи Ренуара, то публике его картины, даже самые удачные, представлялись «жутким зрелищем», проявлением «крайностей утраченного рассудка». «Что за хари!» — кипит от негодования возмущались посетители первой выставки импрессионистов, глядя на ренуаровскую «Ложу». Но для этого полотна позировали не какие-то «хари», а брат художника Эдмонд, уважаемый журналист, страстный рыболов, автор книги «Ловля форели на блесну», и его подруга, «преlestная Нини» с Монмартра.

Теплота отзывчивого сердца Ренуара — живописца и человека, отразившаяся в произведениях, смягчила холодно-негативное отношение зрителей к его творчеству. Картины, осмеянные и освистанные на первых выставках, получили восторженное одобрение, всеобщее признание. А «весну импрессионизма» — ренуаровскую «Ложу» — искусствоведы назвали «безусловным чудом искусства».

«Мне кажется, — говорил Ренуар после первой триумфальной своей выставки в 1892 году в галерее Дюран-Рюэля, на вершине творческого и жизненного пути, — я заслужил капелючку успеха, потому что много работал. За исключением каких-то особых случаев я не пропускал ни одного дня, чтобы не писать картины».

О. Ренуар.
Ложа.
Масло. 1874.
Галерея института Курто,
Лондон.

Л.ШИТОВ



Джаз для меня - это заряжающий источник, лекарство от усталости, витамин, который надо принять, когда приступаешь к трудной работе художника.

Михаил Ромадин

Наш журнал уже рассказывал об искусстве эры джаза (№ 3, 1995 год). Поговорим немного о звуках двух — трех последних десятилетий и, главное, об отзвуках уходящей эры в творчестве наших современников. Тех художников, которых вдохновляла новая музыка — джаз, рок, темпераментный ритмичный танец — и которые видели за ней нечто большее, чем просто развлечение, вид досуга, способ «оттянуться», — а образ жизни, символ эпохи, наконец, определенный творческий выбор.

Снова начнем издали, вспомнив известную многим, хотя бы по репродукциям, прекрасную завораживающую картину Джорджоне «Концерт». Она создана почти 500 лет назад, но трудно не связать ее с многогранной темой музыки современного искусства, как гениальное предвосхищение не только своеобразного жанра «концерта» в живописи, но и любого сегодняшнего музицирования, духовного обще-

ния людей с инструментами в руках, полного взаимопонимания и общей устремленности к катарсису.

Концерт джаза, зрелище рока, красочное музыкальное шоу или скромная случайная встреча с талантливым вокалистом, инструменталистом — всегда праздник для художника, увлеченного темой современной музыки, черпающего вдохновение в мелодиях и ритмах свободной импровизации. Можно назвать немало мастеров живописи и графики, в течение многих

лет обращающихся к образам современной музыкальной культуры, чутко откликающихся на все интересное, новое, талантливое в мире звуков. Некоторые из них, говоря о своей заветной теме, больше связывают ее с зарубежными впечатлениями, с классикой джаза, с ритм-энд-блюзом, арт-роком, новой волной и, конечно, с отечественным музыкальным ренессансом «оттепельных» 60-х и не совсем утративших это тепло 70-х годов.

Сейчас в нашей стране звуки уходящей эры слышны все глуше и реже. Многие истинные звезды живут и работают за рубежом. Оставшиеся профессионалы и талантливые любители стали обитателями подземных переходов, о чем с редкой эмоциональной силой поведала в своих горестных инсталляциях Татьяна Назаренко. А телеэкраны и концертные площадки напрочь забила плотным облаком белая моль дилетантов, изгибающихся шоу-монстров, смазливых девочек с длинными ногами, чье экранное время щедро оплачивается всеядными и недалекими «меценатами». И все-таки художники «концерта», как некогда Джорджоне, находят «свою» музыку, великолепный «саунд», своих кумиров или просто даровитых коллег смежного цеха, не выпускающих из рук вместо



кисти — смычок, вместо резца — плектр, вместо пера — гулкий бутон маракаса. Что они говорят о своем увлечении?

Валерий Малолетков:

— Музыка окружала меня с детства. Я слышал игру мамы — профессиональной пианистки, собирал пластинки и записи. Учась в школе, буквально разрывался между рисованием и му-

зыкальным инструментом. Но пианино пришлось оставить: требовались громадные усилия, все свободное и не-свободное время, чтобы добиться чего-то серьезного. Зато как пригодились увлечение музыкой, как помогла стихия постоянных акустических переживаний в изобразительном творчестве! Помимо хорошо видной внешней стороны — различных произведений в пластике и рисунке на музыкальные темы, — есть внутренняя жизнь музыки в моих работах. Тишина, которой требуют для творчества большинство коллег, отнюдь не способствует моему вдохновению. Беря в руки глину, набрасывая что-то пером, мне необходимо слышать любимую пьесу, запись хорошего концерта, что-то волнующе новое или давно знакомое, с чем невозможно расстаться...

— А что именно: джаз, классика?

— Для меня никогда не существовало дотошного деления музыки на виды и жанры, тем более таких вкусовых градаций, как высокое и низкое. Принимаю все прекрасное, смелое, отмеченное божьей искрой и в академической музыке, и в рок — культуре. Меня волнует самое разнообразное от Баха до «Пинк Флойд». Важно, чтобы инструмент в руках держал бесспорный профессионал, а с вокалом выступал настоящий маэстро. Уникальность музыки состоит в том, что она наиболее зашифрованный, не поддающийся чистой логике и трезвому объяснению, почти абстрактный вид искусства. Это та сложная и смутная духовная материя, которая воспринимается высшими подкорками человека, его самыми сокровенным чувствами. Музыка для меня

удается пробудить мысль, фантазию, подстегнуть воображение, дерзость замысла, проверять чувство ритма, композиции, даже стиля. Особенное отношение к стилю имеют замечательные мастера джаза и рока, получаемый от них заряд импровизации, свободы художественного языка.

— Кого из представителей этой культуры вы видели, где и как удалось их запечатлеть?

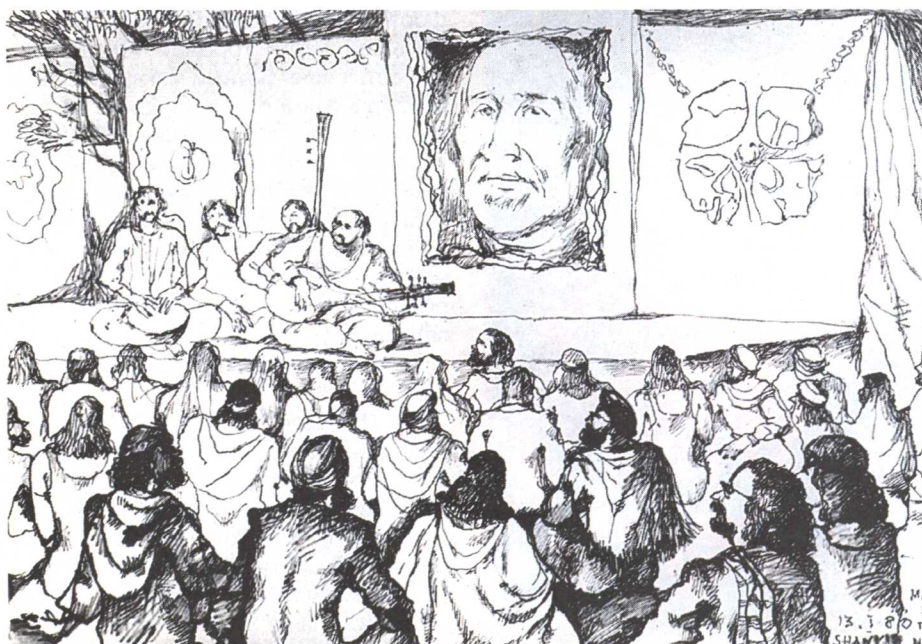


В. Малолетков.
Дизи Гиллеспи.
Тушь, карандаш. 1991.

М. Ромадин.
Большой джем-сейшн.
Фрагмент.
◀ Масло. 1990.

В. Малолетков.
Джон Леннон.
◀ Шамот, роспись. 1985.

В. Малолетков.
На концерте Рави Шанкара.
Тушь. 1980.



М. Ромадин.
Московский джаз-ансамбль.
Акварель. 1992.

— На родине счастлив был знакомству и встречам с прекрасными музыкантами Линой Мкртчян и Владимиром Селивохиным. Не примелькавшиеся на экране, не обласканные славой неповторимая певица и высококлассный пианист достойны самых лучших портретов. Мне было очень интересно их

М. Ромадин.
Блюз в Далласе.
Акварель. 1989.



рисовать. А разве можно забыть случайные встречи и, как подарки судьбы, концерты за рубежом, в поездках по разным странам, когда удавалось оставить на память быстрые графические изображения, то в живой концертной среде, то по горячим впечатлениям, посвященные таким бесценным именам мировой джазовой культуры, как Рави Шанкар, Каунт Бейси, Дизи Гиллеспи, Тина Тернер, Пол Винтер...

Никогда не видел в жизни ни одного из гениальной ливерпульской четверки, но трудно переоценить то благотворное влияние, которое оказали на наше поколение «Битлз», и трудно было пройти мимо этой темы. Символ свободы, правды и очарования в искусстве, некую пластическую метафору эпохи «Битлз» стремился я передать в композиции из шамота, посвященной Джону Леннону...

— Под впечатлением от недавней выставки «Москва-Берлин» критик А.Соколянский, противопоставляя пути русского и немецкого искусства судьбе английского, восклицал: «Какое фантастическое и здоровое счастье — получить «Битлз» вместо еще одного фюрера!»

Михаил Ромадин:

— Сейчас уже никому не придет в голову назвать джаз вулгарным и разнузданным. Эту нишу он освободил для низкопробных клипов, пошловатой рекламы, эпатирующих шоу, постепенно и прочно перейдя в ранг истинного искусства — со своей культурной средой, зрителями, знатоками, критиками и летописцами.

— Вы считаете себя летописцем эры джаза?

— У меня много работ на эту тему — «концерты», портреты, многофигурные композиции. В картине маслом «Большой джем-сейшн» хотелось разместить в одном пространстве всех корифеев джаза — от играющего Чарли Паркера до теоретизирующего Алексея Баташева. Все они находятся рядом, на одной сценической площадке — белые и черные, москвичи и орлеанцы, традиционалисты и модернисты. Картинное пространство незримо переходит в духовное, каждый может подхватить тему, брошенную другим. В этом и состоит эффект джема: когда встречаются часто незнакомые музыканты, исповедующие порой разные стили и манеры, и на пяточке сцены обща начинают раскручивать первую попавшуюся музыкальную фразу. Они не обмениваются словами, советами, но понимают друг друга безошибочно и свободно. В те времена, когда откровенно беседовать было трудно и опасно, джаз становился отдушиной, отличным средством общения. Он символизировал собой свободу, силу творческого духа. Так же как американский джаз шел из глубин африканского рабства, русский джаз выбирался на свет из идеологического подполья. Россия и Америка — это своеобразные джазовые супердержавы!

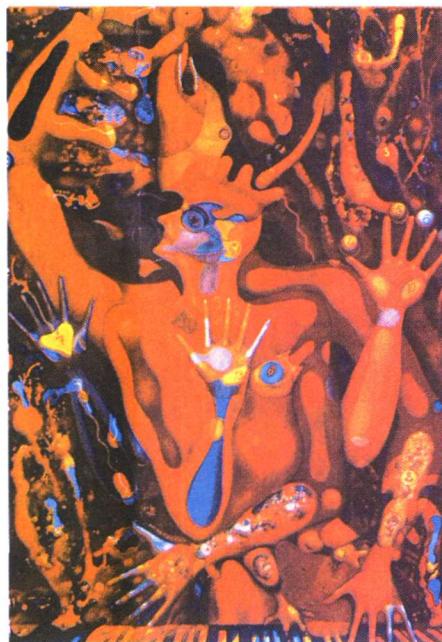


Б. Григорьев.
Портрет С.Рахманинова.
Масло. 1930.

— Это в далеком прошлом или сегодня?

— В прошлом — безусловно, сегодня — с оговорками. Если в недавнее время наш джаз притеснялся цензурой, которую все-таки можно было обмануть, обойти, то сейчас он изгоняется на задворки махровой попсой, увеселительным диктатом эстрады и коммерческими тисками, что преодолеть труднее. И все — таки он жив! И, не да-

А. Ситников.
Шостакович. Золотой век.
Масло. 1985.



вая увлечь себя легким и скользким дорожкам эстрады, питает собой и рок — культуру, и вообще современную музыкальную мысль. А для меня это давно больше, чем музыка, это способ существования, манера воспринимать жизнь и творить искусство. Главное, что я не тематически джазовый художник, а стилистически, полностью импровизационный, спонтанный. Джазовый по многим позициям — перспективе, ракурсу, построению, колориту, пространству, по какой — то особой вибрации линии, пятна, силуэта. Как музыкант джаза не делает предварительных нотных записей, мне не приходится тратить время на эскизы: пишу сразу красками в холст, начиная с угла, часто не зная, что потом получится. Важно сохранить в течение всей работы ритм, свинг, определенный трепет первого вдохновения. Так, мне кажется, музицировали мои учителя и кумиры, лучшие из лучших в джазе — Армстронг и Эллингтон.

— А из тех, кого вы знали и видели на сцене, кто особенно запомнился? Вы ведь подолгу путешествуете и работаете за рубежом, делаете выставки, посещаете концерты и заповедные джазовые места...

— Прежде всего Америка потрясла меня настоящим джазом. Здесь всегда можно послушать блюз, соул, рэгги, хорошую рок-музыку, открыть новых исполнителей, удачно порисовать на концертах. Мне повезло встретиться с музыкой Рея Чарльза, Боба Марли, побывать на прекрасных концертах «черных» исполнителей в Далласе. Незабываема, конечно, поездка на родину Скотта Джоплина, знаменитого мастера очень популярного в начале XX века фортепианного жанра регтайм. Это небольшой тихий городок Тексаркана, где есть очень уютный магазинчик-музей, хранящий разнообразные джазовые реликвии автора вечнозеленого «Кленового листа». В этом городе прошла моя персональная выставка, и благодарная общественность увенчала меня званием почетного гражданина Тексарканы. После этого целый год прожил в Техасе, много рисовал, узнавал новое об американской культуре...

— Что-то мы все об Америке. А Россия?

— Понимаю. У нас есть гениальные джазмены, среди них Громин, Зубов, Бахолдин, Кузнецов, Лукьянов, Товмсян, Козлов — и это совершенно особый и очень большой разговор. Позволю себе только пространно процитировать Алексея Козлова в связи с вашим упреком: «Наше увлечение американ-

ской музыкой не означало, что мы были продажные низкопоклонники — при этом я изучал и русские народные песни, и древнюю русскую культуру и всегда был православным христианином. Это накопление знаний шло параллельно. Я считаю, что русский человек тем более будет русским, чем больше будет знать о других культурах...»

— Очевидно, для джаза всегда плодотворно взаимопроникновение не только разных культур, но и музыкальных стилей, а также постоянный живой обмен идеями между классикой и современностью, академическим направлением и новаторским.

— Интересно, подобный обмен происходил на уровне таких имен, как Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, Стравинский, что снова доказывает жизнеспособность джазовой культуры.

Приведем яркий пример последней мысли Ромадина. Так, А. Николаев, исследователь творчества замечательного энтузиаста джаза, композитора Александра Варламова, приводит примечательный рассказ последнего со слов К.С. Станиславского после посещения Америки: «Однажды Немирович-Данченко, Рахманинов, художник Коровин и Станиславский зашли победать в ресторан, где играл негритянский джаз... Все взоры устремились на столик, за которым сидела светила мирового искусства. Рахманинов стал увлеченно рассказывать гостям о джазе, высоко отзываясь об умении музыкантов на лету подхватывать мелодию, импровизировать без всяких предварительных сыгрываний, без дирижера. Он азартно поднялся из-за стола, подошел к эстраде и предложил оркестрантам сыграть его тему, сел к роялю и наиграл ее. Зал затих. Музыканты о чем-то шептались, а затем не только сыграли тему Рахманинова в оркестровом изложении, но тут же исполнили несколько ее виртуозных вариаций».

В изобразительном искусстве есть ряд превосходных портретов и картин, посвященных выдающимся композиторам XX века, оказавшим влияние на джаз. Некоторые из них, наверное, самые удачные и органичные, в стилевом отношении решены в духе той неповторимой гармонии, которая была характерна для творчества портретируемого. Так, на упомянутой уже выставке «Москва — Берлин» экспонировалось полотно Роберта Штерля «Концерт Александра Скрябина и дирижера Сергея Кусевицкого». Написанное пастозно, четко ритмически организованное и тяготеющее к активным музыкальным формам, оно запечатлело встречу



Г. Стопа.
Слушая Гершвина.
Масло. 1990.

С. Михеев.
Рок -н-ролл.
Масло. 1993.



гениального автора «Поэмы экстаза» и известного музыканта-виртуоза. В эти же годы создаются аналогичные картины-«концерты» и портреты.

Музыкальность цветового решения, мягкость силуэтов, мерцание света отличают еще одно «концертное» полотно — картину Леонида Пастернака «С. Прокофьев в Советском посольстве в Берлине» (1937). Как само музыкальное вдохновение, предельная самососредоточенность, изображен С. Рахманинов в исполненном драматизма полотне Бориса Григорьева. Созданная в том же 1930 году картина Павла Филонова «Первая симфония Шостаковича» трансформирует музыкальный пафос этого композитора в своеобразный ритм цвета, пульсацию пятен и объемов. Вспоминаются полотна Михаила Шемякина, посвященные Стравинскому и Прокофьеву, в которых изобразительный гротеск символизирует новаторские черты музыки обоих. В сходной стилистической манере — метафорической, ассоциативной, будоражащей воображение — выполнена работа Александра Ситникова «Шостакович. Золотой век».

Картина Петра Вильямса, посвященная Д. Шостаковичу и написанная в 1947 году, выделяется как образчик натурального подхода к теме современных композиторов. В этом же ряду — портрет Кара-Караева работы Таира

М. Ромадин.
Концерт рэгги.
Акварель. 1989.



Т. Назаренко.
Джаз в переходе.
Инсталляция. 1996.



Салахова, обращенный к внешнему облику и творческому состоянию персонажа. Картина Дмитрия Жилинского по впечатлениям игры Ойстраха передает образную суть этого темпераментного, завораживающего действия.

В портретах и «концертах» современных художников музыка составляет главное образное начало. И в зависимости от вида — симфония, джазовая пьеса, рок-композиция — проявляется каждый раз в особом стилистическом ключе и соответствующей эмоциональной манере. Герой нередко может совершенно отсутствовать в сюжете, но его музыкальная тема воплощается в том ритмическом и колористическом духе, который свойствен гармонии выбранного композитора. Этот тип решения темы характерен для абстрактной композиции Генриха Стопа «Слушая Гершвина». А в полотне Сергея Михеева «Рок-н-ролл» эффектный образ неуязвимого музыкального жанра решен в ключе акробатической гиперболы, чувственного карнавала, в счастливом равновесии упоения бешеным ритмом и легкой иронии несколько отстраненного восприятия.

И все же отстраненность от захватывающей музыки XX века — редкость для художников. Они стремятся раствориться, бытовать в ней не только средствами живописи, в рамках творчества, но и ритуально: часто вводя в канву вернисажа элементы концерта. Так, джаз Марка Пекарского и живопись Александра Белицкого вошли в яркое и живое соприкосновение на вернисаже последнего. Была очевидна стилистическая переключка неfigurативного начала картин художника и мелодической бесфабульности пьес известного коллектива перкуссионистов. На открытии выставки Бориса Мессерера в Академии художеств вернисаж украсили концертные поздравления мастера, среди которых эффектно выделялось соло на саксофоне Алексея Козлова, звучащее на фоне любимого мотива художника — нежно и изысканно вибрирующих грамплонок. В московском театре «Вернисаж», в театре «Геликон — опера» закрепилась хорошая традиция концерта на выставке, объединяющая не только художников и музыкантов, но вовлекающая в свою орбиту и служителей иных муз.

Быть может, звуки уходящей эры обретут неожиданную силу, вспыхнут свежими сочными красками в эре новой — XXI веке? Ведь джаз уже произвел революцию в музыке однажды на рубеже столетий!

Н. ИВАНОВ

ХЛЕБА И ЗРЕЛИЩ!

(Памятники Древнего Рима)

Сегодня удивительный день. Сенат Вечного города назначил триумфальное шествие в честь Веспасиана Флавия и его сына — молодого полководца Тита Флавия. Подавив восстание в Иудее, разгромив после упорной осады ее столицу — Иерусалим, римские солдаты сожгли и разрушили знаменитый иерусалимский храм. Чтобы приветствовать возвращающиеся войска и посмотреть на триумфальное шествие, на улицы высыпало все миллионное население города.

Город ликовал: везде звучал смех, радостные возгласы, женщины, стоя на обочине дороги, махали платками. Мимо них бесконечной вереницей проплывали носилки с богатой добычей, тянулись повозки, на которые воины поставили боевые корабли неприятеля. Невероятно удачный поход! А сколько рабов! Их вели закованными в цепи, а за ними, опустив глаза и скорбно сжав губы, шли их жены и дочери.

Наконец появился тот, кто был героем дня, — гордый полководец. В руке он держал лавровую ветвь. В вытканной золотыми звездами пурпуровой одежде, он стоял на колеснице, называемой триумфальным куррусом. Богато украшенный, отделанный слоновой костью «куррус триумфалис» был запряжен четверкой коней белых и имел праздничный, нарядный вид. За колесницей, сверкая металлом оружия, шли победоносные войска. Триумфальное шествие двигалось на Капитолийский холм по Виа Сакре (священная дорога), где находился храм Юпитера. Богу, покровительствующему воинам, посвящались дары.

В честь одержанной победы спустя некоторое время будет построена триумфальная арка Тита. На мраморных рельефах внутренних стен арки не только люди, но и сами боги воздают почести победителям. Покровительница Вечного города богиня Рома в боевом шлеме ведет под уздцы лошадей, впряженных в колесницу полководца, а крылатая богиня победы

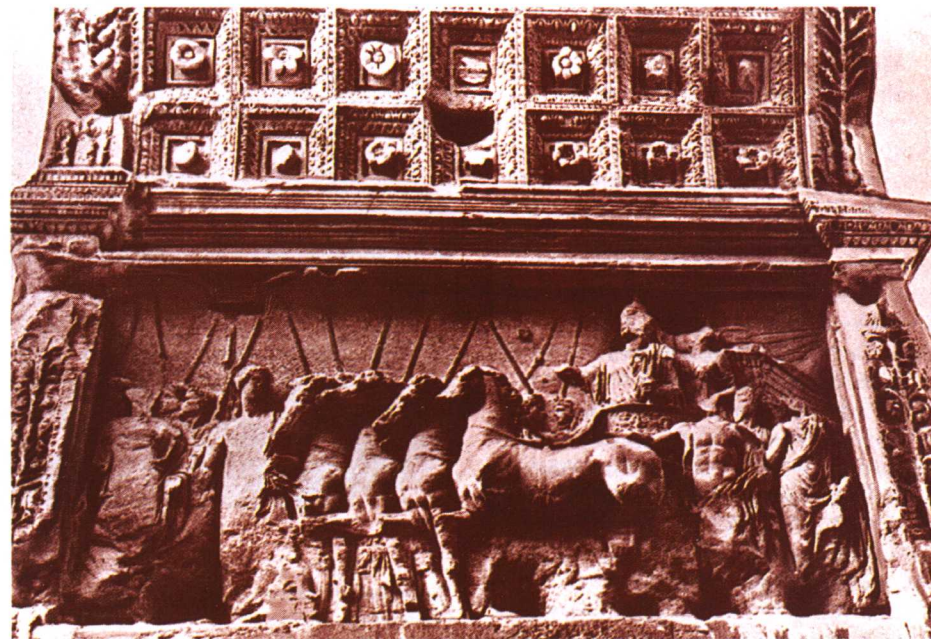


Арка Тита в Риме.
81.

Виктория держит над его головой золотой венок. Над аркой взвизывает колесница, и бронзовые кони застыли в беге. Эта арка воздвигнута в 81 году нашей эры на маленьком холме, и ее белый стройный силуэт прекрасно рисуется на фоне неба. В честь одержанных побед в Риме ставились не только триумфальные арки, но и колонны. Тридцативосьмиметровая колонна Траяна повествует о покорении Даккии. Но на ее вершине сейчас уже нет статуи императора — ее заменило изображение апостола Петра. Ствол арки 24 раза обвивает спиральный рельеф, рассказывающий о победе римлян. Триумфальные арки и колонны, возведенные в честь знаменательных событий, стали традицией на многие века почти во всех странах Европы. В России триумфальные арки появились при Петре I.

Самая древняя из сохранившихся триумфальных арок была построена в 25 году до нашей эры в честь основания города — крепости Аоста. Сквозь арку открывается вид на огромный комплекс римских форумов (площадей, на которых происходили народные собрания, устраивались ярмарки и совершался суд). Здесь был центр

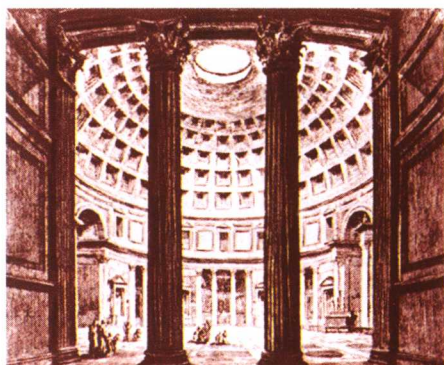
Триумф Тита.
Рельеф арки Тита в Риме.
81.



политической жизни столицы, украшавшийся на протяжении веков базиликами, храмами и мемориальными сооружениями. Богател город — богатели и горожане. Уже при императоре Августе Рим расцвел и стал «стоящим».

...Полководец Марк Фульвий Нобилиор возвращается из похода в 187 году до нашей эры. На бесконечных телегах он везет в свой дом 280 брон-

Пантеон в Риме.
Внутренний вид.
Гравюра А.Сарти.



зовых и 230 мраморных статуй. Теперь он знает, какой дом он должен построить. Победителю подобает жить красиво, богато, в окружении красивых вещей. Пол, покрытый глиняными черепками и известковым раствором, надо покрыть мраморной плиткой, а еще лучше — мозаикой, как у Луция Эмилия Павла, который привез с собой такие полы, разгромив македонского царя Персея. Стены в его доме теперь украшают картины. Говорят, 250 возов привез с собой.

Потолки лучше всего отделывать слоновой костью или золотом. Старую дубовую мебель выбросить вон. Как удобны восточные изящные лоджии, украшенные бронзовыми оковками! Роскошь окружает теперь знатных людей Рима. Их дома состоят из нескольких жилых помещений, двора с цветочными клумбами, фонтанами, библиотекой, залом для приема гостей. Сюда можно поместить и статуи, привезенные из похода.

Будет совсем как у богача Луциния Луколлы. У него диковинный сад с вишнями, и все ходят любоваться его парком и завидуют великолепию растений, мозаичных дорожек и, конечно же, восхищаются статуями внутри фонтанов. Красота и покой!

Так город из туфа превратился в мраморный, покрылся садами и пар-

ками. Прекрасные здания поражали роскошью и красотой. Каждый правитель стремился оставить после себя память. Великий Цезарь соорудил новый форум с храмом Венеры — Родительницы. При императоре Августе стали строить первые термы — бани.

Это было излюбленное место отдыха римлян, и богатых и бедных. Большие императорские термы, отделанные мрамором, состояли из целого комплекса построек. Помимо бассейнов с горячей и холодной водой в них помещались залы отдыха, библиотеки, залы для гимнастических занятий,



Пантеон в Риме.
Общий вид.
Около 125.

Римский Форум.
Общий вид.



сады, где можно было слушать декламации поэтов и риториков.

Рядом с термами построили храм Юпитера — Мстителя в честь победы над Марком Антонием. А через 100 лет обветшалый храм Юпитера снесли и построили новый, с названием — Пантеон, что значит «храм всех богов». Для этого император Адриан пригласил знаменитого зодчего Аполлодора из Дамаска. Он к этому времени уже построил мост через Дунай, грандиозный форум Траяна с триумфальной аркой. Теперь Аполлодор должен был построить новый храм.

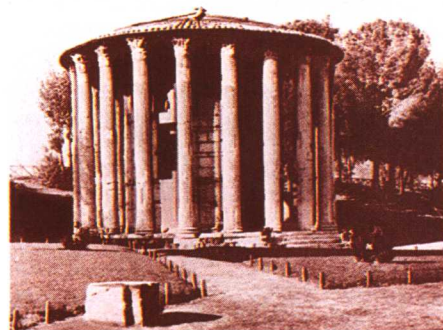
Он решил восстановить перед хра-

мом прямоугольную площадь, которую замыкает мощный широкий портик, где 16 колонн в два ряда несут тяжесть фронтона. Площадь и портик скрадывают впечатление, что храм круглый. Мы входим сквозь распахнутые бронзовые двери и оказываемся в удивительном пространстве, подобного которому нет до сих пор в мире. Мы внутри шара. На его вершине огромное круглое отверстие диаметром почти в 9 метров, «глаз Пантеона», как его называют. В «небе» храма сияет свое солнце. Возникает удивительное ощущение неразрывной связи человека с космосом. Диаметр круглого храма и его высота от



Конная статуя Марка Аврелия.
Бронза. 161 — 180.
Рим, Капитолийская площадь.

Круглый храм
(Геркулеса Победителя)
на Бычьем рынке в Риме.
Около 120 до н.э.



пола до купола одинаковы — 43,2 метра. Сам купол внутри равен половине шара. Он способен вместить в себя десятиэтажный дом.

В огромных нишах храма величаво восседают Юпитер, Марс, Венера, Рома. Всего ниш семь, самая большая находится напротив дверного проема. Чтобы не нарушать ощущение круга, ниши отделены от зала мраморными коринфскими колоннами.

Наш нишами начинается второй ярус. Выше кружится над головой полусфера бетонного свода.

Снаружи здание необычайно массивно, образует монолитную глыбу, под тяжестью которой, кажется, прогнулась земля. Это самый прекрасный и лучше всего сохранившийся до наших дней памятник античного Рима.

Для повседневной жизни римлян важнее всего было появление новых портиков и терм. Портики, обычно прямоугольные, обнесенные одним или несколькими рядами колонн, были красивы и изящны. Многие из них сооружены на Марсовом поле. Самым красивым считался портик Помпея, воздвигнутый в 55 году до нашей эры. В портиках помещали статуи, рельефы, картины лучших мастеров. Это были своего рода музеи на открытом воздухе. В них иногда находились даже библиотеки. После полудня, как

свидетельствует Овидий, жители столицы любили гулять в портике Випсания на Марсовом поле, где рассматривали великолепные статуи знаменитых скульпторов и обсуждали последние работы художников, а вечером отправлялись к портику Септая. Здесь всех поражала роскошная библиотека, мозаичные картины и барельефы, в самые жаркие дни всех притягивал портик Помпея, где были освежающие фонтаны.

Один путешественник говорил, что в Риме два населения: одно живое, другое — бронзовое и мраморное. Так много было скульптур на улицах и площадях Вечного города. К концу существования Римской империи их насчитывалось около 3 тысяч. На каждом форуме возвышалась статуя импе-



Аполлодор из Дамаска.
Колонна Траяна
на форуме Траяна в Риме.
107-113.

Младенец Дионис у нимф.
Роспись из дома в Риме.
30 — 15 до н.э.

Деталь колонны Траяна.

ратора на бронзовом коне. Один из них застыл на Капитолийском холме перед Пантеоном.

«Спокойна и величава поза человека в коротком плаще полководца, застегнутом на плече. Правая рука протянута в повелительном жесте. Сильный и рослый конь порывается вперед. Его ноздри раздуваются, тонкие стройные ноги точно переступают упругим, пружинистым шагом». Так проезжал когда-то император Марк Аврелий мимо своих победоносных войск.

Под высоко поднятым копытом коня униженно корчится прижатая к земле фигура бородатого длинноволового варвара. Так изображали римляне побежденных, обращенных в рабство иноземцев. А спустя каких — нибудь 200 лет после смерти Марка Аврелия полчища варваров хлынули в Италию. К ним присоединились рабы, на их



сторону переходили солдаты, нередко сами «варвары» по происхождению. И в 410 году рабы открыли варварам — готам ворота Рима.

Веками накопленная ненависть нашла в себе выход в разгроме Вечного города. Готы не только убивали, они с яростью уничтожали памятники былой славы и побед Рима. Погибало бронзовое и мраморное население Рима, исчезали с его площадей гордые всадники.

Больше тысячи лет простоял победоносный полководец Марк Аврелий на окраине города, на пустыре. Лишь в XVI веке, когда великий скульптор и зодчий Микеланджело создал проект новой площади на Капитолийском холме, бронзовый всадник вернулся в центр города.

Спокойно и величаво сидит на коне в центре площади император. Как прежде, протянута в повелительном жесте правая рука всадника, как прежде, пружинисто переступают тонкие стройные ноги коня. Но нет больше униженно скорчившегося варвара под его высоким копытом...

В каждом богатом знатном доме, кроме статуй богов, стояли скульптурные портреты предков. В зале Государственного Эрмитажа можно увидеть портрет старого римлянина. Глубокие морщины избородили его лицо. Он стар, но волевой подбородок упрямо поднят. Губы плотно сжаты. По высокому открытому лбу пролегли глубокие складки морщин. Это был смелый и мужественный воин.

Рим был шумный и веселый город. Здесь любили зрелища. Конные состязания — любимое развлечение римлян с древних времен. Устраивались они в римском Большом цирке. Римский цирк представлял собой стадион в форме вытянутого прямоугольника. Одна из коротких боковых сторон была закругленной. Через арену по всей длине тянулась перегородка, на концах которой стояли островерхие столбы — меты. Начальный и конечный столб отмечали старт и финиш. Во время состязаний колесницы должны 7 раз обогнуть их, летя вдоль перегородки, сначала по одной, затем по другой стороне арены. Гонки требовали огромной осторожности и мастерства, особенно на поворотах. Каждый участник старался повернуть свою четверку лошадей как можно ближе к столбам, чтобы уменьшить расстояние, — именно на поворотах ездовых и подстерегала опасность перевернуться. Тот, чья квадрига пришла к финишу первой, получал венок,

пальмовую ветвь, а то и денежную премию. Громко звучат трубы. Гонки открываются торжественным шествием участников. Они важно шествовали по беговой дорожке, неся статуи богов, а впереди всех — статую богини победы Виктории, крылатой покровительницы смельчаков.

После торжественного шествия начинались состязания. Зрители вскакивали с мест, размахивали руками, кричали. В цирке всегда было многолюдно, охотно бывали здесь и женщины. Здесь азартно заключались пари, делали ставки на ту или иную упряжку — сотни молодых людей пускали на ветер состояния своих родителей.

Еще большей популярностью пользовались гладиаторские бои. В глубину веков уходит обычай — над гробом заслуженного воина убивать людей, осужденных на смерть, принося кровавую жертву богам подземного царства. Со временем этот жестокий обычай ушел в прошлое, вместо него стали устраивать на похоронах ритуальные бои гладиаторов («гладиус» — меч).

Первые гладиаторские игры еще сохраняли связь с погребальным обрядом и организовывались на мясном рынке — Бычьим форуме. Шли годы, и гладиаторские игры превратились в развлекательное кровавое зрелище.

В I веке до нашей эры был построен первый амфитеатр зодчим Гаем Скрибонием Курионом. Но самый большой и знаменитый был сооружен в 70 — 80 годах первого века между двумя холмами. Этот амфитеатр Флавиев, получивший позднее название Колоссеум или Колизей, мог вместить в себя 45 000 зрителей.

Овальная четырехъярусная постройка поражает мощью и красотой. Длина здания наружных стен 527 метров, а высота — 50 метров (12 — 14 — этажный современный дом). Наружные стены разделены четырьмя рядами сквозных арок, красиво выделяющихся на фоне голубого летнего неба. Четвертый этаж — сплошная гладкая стена, расчлененная пилястрами. Внизу сцена, к которой воронкой сходят вниз места для зрителей.

Нижние ряды со зрителями в тогах белеют как снег, на золоченом возвышении восседает император в алмазном ожерелье, с золотым венцом на голове, и рядом с ним красавица, по обе стороны от них сидят весталки, высокие сановники, сенаторы в тогах с каймой, военачальники в блестящих доспехах — словом, все, что было в Риме могущественного, знатного и



Брачная церемония, так называемая Альдобрандинская свадьба. Деталь росписи из дома в Риме. Фрагмент. Первая половина I века до н.э.

Девушка, наливающая благовония. Роспись из дома в Риме. 30 — 15 до н.э.

богатого. Следующие ряды занимают всадники, а еще выше чернеет море голов, над которыми висят прикрепленные к столбам гирлянды из роз, плюща и винограда. Зрители громко разговаривают, перекликаются, поют, иногда раздражаются взрывами смеха по поводу острого словца, а порою нетерпеливо топаят, чтобы ускорить начало зрелища.

Вот префект города подает знак



платком — и зрелище начинается. На арену разом выходят десятка два гладиаторов — андобанов (бойцов в шлемах без отверстий для глаз, сражающихся вслепую) и начинают махать в воздухе мечами, а рабы с длинными вилами подталкивают их друг к другу, чтобы им удалось встретиться.

Народ тешился неуклюжими движениями бойцов, а когда они сталкивались спинами, раздавался хохот и крик: «Правее! Левее! Прямо!» Все же несколько пар сошлись, и бой становился кровавым. Более рьяные бойцы бросали щиты и, схватившись левыми руками, чтобы уже не разъединиться, правыми сражались насмерть. Упавший подымал руку, умоляя этим жестом о пощаде, но народ неистово требовал добить раненых. Служители уносят трупы, а отроки граблями закапывают следы крови на арене. Зал

разгоряченными лицами, открытыми в крике ртами и хлопающими руками. Гладиаторы ритмичным пружинистым шагом делали круг по арене, сверкая оружием и богатыми доспехами, и останавливались перед ложей императора — горделивые, спокойные красавцы.

Резкий звук рога прекратил рукоплескания. Бойцы выбросили вверх правые руки и, подняв головы и взор к императору, выкрикивали протяжно, нараспев слова:

Привет тебе, цезарь, император!
Идущие на смерть приветствуют тебя!

Даю себя жечь, вязать и убивать железом.

После чего они быстро рассыпались по арене, занимая каждый свое место.

Разделенные на две партии, глади-

падали. Народ был вне себя от удовольствия, упивался смертью, дышал ею, насыщал зрение ее видом и с наслаждением втягивал в легкие ее запахи.

Победителям раздавались награды: венки, оливковые ветви.

Настали минуты отдыха: разносили прохладительные напитки, жареное мясо, сладости, вино, фрукты, оливки. Народ ел, болтал, выкрикивал здравицы императору, что побуждало его к еще большей щедрости. А когда голод и жажда были утолены, рабы вносили корзины, наполненные подарками. Мальчики, наряженные амурами, вынимали различные предметы и обеими руками бросали их в ряды зрителей. Когда начинали раздавать лотерейные билеты, разгоралась драка: люди теснились, валили друг друга с ног, топтали, давили, звали на помощь, перепрыгивали через ряды и давили друг друга в страшной толчее. Ведь тот, кому доставалось счастливое число, мог выиграть дом с садом, раба, роскошное платье или редкостного зверя, которого потом можно продать в цирк.

Конечно, не все римляне находили удовольствие в этих кровавых развлечениях. Сенека, философ, видел в них губительное для добрых нравов веселье. «Вот с ристалища донесся громкий крик и хотя не сбил меня, но отвлек... — пишет он в письме к Луцинию. — Я подумал про себя: как много людей упражняют тело и как мало — душу! Сколько народа сбегается посмотреть потешное и мимолетное зрелище, и какая пустота возле благородных наук! Как немощны духом те, чьими плечами, руками мы любимся! Об этом я и думаю больше всего: если упражнениями можно приучить тело к такой терпеливости, что она позволяет сносить и удары, и пинки многих людей, проводить целые дни под палящим солнцем, в горячей пыли, обливаясь кровью, — то насколько же легче закалить душу. Ведь телу для здоровья нужно многое, а душа растет сама собой, сама себя питает, сама себя закаляет. А телу нужно пищи много, питья, много масла, нужны долгие труды; добродетель тебе достанется и без вспомогательных орудий, и без затрат».

Но римский народ требует хлеба и зрелищ, бесплатной пищи и развлечения, чтобы ни о чем не думать. Хлеба и зрелищ!

Э.САПФИРОВА,
преподаватель сельской школы,
п. Энем, Республика Адыгея



на время затихает, отдыхая от зрелища.

Скоро будет настоящий бой. Амфитеатр огласили пронзительные звуки труб, и воцарилась полная тишина. Тысячи глаз обратились к большим воротам. Они медленно отворились, и из зияющей черноты на ярко освещенную арену стали выходить гладиаторы. Они шли рядами. При виде их по рядам раздались рукоплескания, перешедшие в громоподобный шум. В глазах рябило от вида амфитеатра с

Колизей (амфитеатр Флавиев)
в Риме.
75 — 80.

торы сражались на арене с яростью диких зверей. На песке образовывалось множество темных пятен, все больше нагих и одетых в доспехи тел валилось на арену, подобно снопам. Живые сражались, стоя на трупах, спотыкаясь об оружие, о щиты, ранили ноги в кровь обломками мечей и

СКУЛЬПТУРА В ТРЕТЬЕМ КЛАССЕ ДХШ

В этой статье я расскажу вам, как проходят уроки скульптуры в нашей школе.

Третьеклассники уже не новички. За два года обучения в ДХШ они овладели первоначальными навыками лепки, узнали, как разнообразны материалы, в которых выполнена скульптура, умеют подготовить место для работы. Поняли, что самый лучший, чуткий и послушный инструмент скульптора — его руки. Лепить мы начинали с круглой скульптуры, переходя к несложным рельефам. Получив первоначальные сведения о рельефе, в третьем классе изучаем его более серьезно.

Рельеф отличается от круглой скульптуры отсутствием кругового обзора. Это сокращенное по глубине изображение, его объемы и форма частично выступают над плоскостью фона; он может быть более или менее выпуклым, что зависит от места, для которого предназначена работа. В большинстве случаев он связан с архитектурой, с плоскостью стены. Обычно рельеф разделяют на два основных вида: высокий — горельеф и низкий — барельеф, а также, конечно, масса промежуточных градаций между ними. Горельеф хорошо виден с больших расстояний, а барельефные изображения рассчитаны на восприятие с близкого расстояния. Обучение лепке рельефа мы начинаем с копирования гипсовых орнаментов, лучших образцов греческого и римского искусства. В течение учебного года делаем копии с четырех разных по сложности античных рельефов. Начинаем лепить с более простых, заканчиваем сложными.

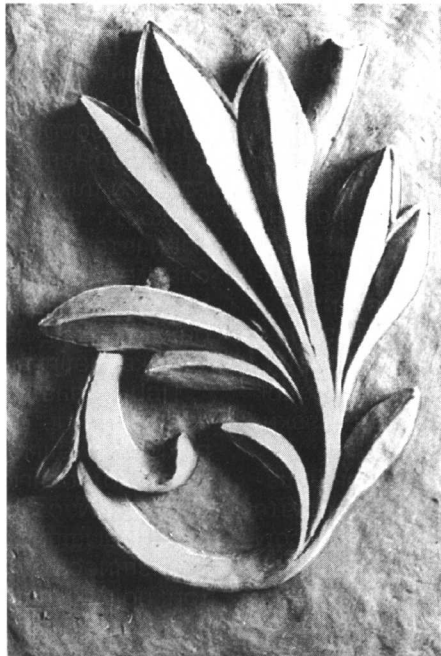
Итак, у нас все подготовлено для работы: станок с вращающейся доской, глина, доска в размер гипсового орнамента, скрепленная с обратной стороны рейками, стеки, маленькая губка (чтобы обтирать ею пальцы во время лепки).

С чего начать? Доску обить рамкой (она должна предохранять глину от высыхания и удерживать ее на поверхности). Затем смочить доску водой, положить на нее глину, плотно утрамбовать и подровнять, чтобы получился плоский, ровный фон — плинт. На глиняном фоне (плинте) сделать стеклом рисунок копируемого орнамента в общих чертах, без дета-

Алексей Куксин, 13 лет.
Завиток.
Копия.
Белая глина.



Ксения Макшакова, 13 лет.
Орнамент.
Белая глина.



лей. Прежде чем приступить к лепке рельефа, надо внимательно изучить оригинал: понять его строение, разобраться в изменениях пластики. Определить, какие части изображения находятся ближе к плоскости и какие выступают больше, то есть отходят дальше от нее. Затем по рисунку прокладывается весь рельеф в одной плоскости на уровне низкой части орнамента: постепенно наращивая объем, прокладываются промежуточные и самые высокие части рельефа. Пролепив все планы и сверив сделанное с оригиналом в профиль, приступаем к уточнению деталей; при этом нужно постараться не разрушить сделанное.

После копирования античных образцов переходим к лепке натюрморта в рельефе. Он состоит из букета сухих листьев, кринки, чеснока и драпировки со складками. В этом задании объемные предметы, расположенные в реальном пространстве, нужно изобразить в условно взятом, сжатом пространстве. Этюд с натуры в рельефе представляет гораздо большие трудности, чем работа над круглой пластикой или копирование античных рельефов, его невозможно бездумно скопировать. Определившись с высотой и размером плинта, начинаем лепить. Процесс лепки натюрморта в принципе тот же, что и в работе над сложным орнаментом. Делаем плинт, наносим на него контурный рисунок натюрморта, стараясь передать особенности постановки пропорции. После прокладки рельефа в глине, определения его основных соотношений и пропорций предметов постановки, приступаем к детальной проработке натюрморта, передавая индивидуальные особенности каждого предмета, прорабатываем планы, так как только они могут придать плоской поверхности иллюзию округлости предмета. Постепенно занятия приучают учащегося видеть красоту натуры, отличать в натюрморте главное от второстепенного, определять целое через детали.

Чтобы занятия не были однообразными, чередуем работу с натуры с композиционными заданиями. Тема композиций — животные. В нашем городе нет зоопарка, поэтому с натуры мы лепим только

Саша Азиатцев, 13 лет.
Натюрморт.
Глина.

домашних животных (кошки, собаки), а диких приходится лепить по фотографиям и рисункам. Чтобы изображение получилось интересным, подготовительный материал нужно творчески переработать. Скульптор Матвеев сказал: «Если спросить: имеется ли в природе готовая скульптура, готовый образ, который стоит только хорошенько измерить, скопировать и получить скульптуру, то приходится разочаровываться — готовых образов в природе не имеется». Готовый образ сам по себе не появится, его нужно искать! Необходимы предварительные наброски, эскизы. Если работа ведется с натуры, необходимо понаблюдать за животным, за его повадками, движением. В рисунке

Оля Шутова, 13 лет.
Моя улица.
Глина.



подчеркнуть главное, выявить то, что в нем особенно характерно, а дальше уже начинается разработка эскиза, лепка.

В работе используем самые доступные материалы — пластилин и глину. Чтобы сохранить глиняную скульптурку, ее следует делать без каркаса, так как глина, высыхая, уменьшится в объеме и каркас разрушит работу изнутри: она растрескается и развалится на куски. Большинство композиций делаем без каркаса. Они выполняются в керамической глине, а после высыхания обжигаются в муфельной печи. Высушенную работу (перед обжигом) обрабатываем ножом или стамеской, подрезая форму, шкурим наждачной бумагой, тщательно отшлифовываем и отшлифовываем поверхность.

Последняя, заключительная, композиция — рельеф на тему города. Это задание связано с родным Сарапулом, его архитектурой, историей. Мы живем в маленьком городе, и, хотя время было безжалостно к нему, он сохранил еще некоторую прелесть старой русской провинции. Подготавливая сюжет, ребята собирают вспомогательный материал. Делают зарисовки



Андрей Бакулев, 12 лет.
Лев.
Керамика, чернение.

совки с натуры, используют также и пленэрные работы первого и второго классов. В эскизе стараются проявить свою неповторимую творческую индивидуальность. Учащийся должен быть самим собой — каждому свойственна особая манера видеть, чувствовать и воспроизводить.

Композиционные решения на заданную тему разнообразны: ни одна из работ не похожа на другую. У каждого ученика свой сюжет, взятый из жизненных наблюдений или из прошлого города, в который включают памятники архитектуры: пристань, пожарная каланча, старые дворники, центральная улица, городская площадь. Придумывают сюжеты на бытовую тему: извозчик, прогулка, к вечерне. Вы-

Маша Шигина, 13 лет.
Старый дворик.
Глина.



Вероника Букина, 13 лет.
Центральная улица.
Глина.



Ксения Макшакова, 13 лет.
Извозчик.
Глина.



брав наиболее интересный вариант, выполняют его в материале. Высота и пластика рельефа может быть различной. Ребята сами решают: выбрать ли им рельеф простой по форме, с немногочисленными четкими планами и прямолинейными переходами от одной плоскости к другой; или сделать рельеф сложным по пластике, с градацией планов, с плавным переходом из одной формы в другую, с тонкими нюансами в передаче формы. Они должны найти точное соотношение фона и объемов, конфигурацию рельефной плоскости (плинта) согласовать с композицией. Трактуют целно основные объемы, подчеркнуть наиболее важные места, то есть стараться сказать главное, не опуская нужных деталей. Очень важно, чтобы элементы, из которых складывается рельеф, подчинялись композиционному замыслу.

Так мы заканчиваем третий год обучения в ДХШ. Освоив этот материал, в следующем году перейдем к более сложным заданиям — лепке головы и фигуры человека.

Л. КОТОВА,
преподаватель ДХШ,
г. Сарапул, Удмуртия

ИЗ ИСТОРИИ РЕКЛАМЫ

На факультативных занятиях компьютерной графикой учащиеся с помощью графического пакета SPEN создали программу «История рекламы», рассказывающую о возникновении и развитии рекламы как знаковой системы. Цель авторов — показать истоки рекламного творчества, его развитие в европейской и русской культуре, а также совершенствование навыков работы на компьютере.

Ведь в процессе создания программы требуется умение рисовать, раскрашивать, сканировать изображение или текст, по-своему компоновать, интерпретировать подобранный материал.

«Рекламаре», говорил о себе древнеримский глашатай... «Выкрикиваю», — сказали бы мы по-русски, если бы оказались в его эпохе. Зазывал, глашатаев, устных сообщателей можно считать родоначальниками рекламного дела. Должности глашатаев значатся в перечне профессий на табличках, найденных в центрах крито-микенской культуры. Глашатаям поручалось оповещать население о приговорах, казнях, чествовании прославленных полководцев, о посольствах, очередной раздаче хлеба или грандиозном цирковом представлении.

В средневековом городе, также как и в античном, с глашатаями соперничало разногласье «вольных» торговцев и ремесленников. Улицы и площади буквально звенели от разнообразнейших криков. Для каждого товара были свои слова и мелодия, своя интонация, то есть словесный и музыкальный образ.

Первый сборник «Криков Парижа», составленный Гильомом де Вильневом, относится к XIII веку. В аналогичном сборнике «Криков Рима» есть таблица, описывающая 192 типа разносчиков, предлагающих товары и услуги. По существу, в этих сборниках реклама начинает осознаваться как специфическая деятельность, особая форма общественной связи.

Из истории мы знаем, что в древности многие цари прини-

мали титулы: царь царей, повелитель вселенной; «сын» какого — либо божества. В числе таких величаний встречаются и забавные: так властитель Явы величал себя «королем 24 белых зонтиков», а Бирмы — «господином белого слона и всех слонов земли».

Так «цари царей» рекламировали свое значение, превосходство над другими людьми.

К проторекламе* можно отнести не только титулы царей, но и жезлы начальников — символы власти, а также знаки собственности: тамги, клейма, которыми метили различные предметы и домашний скот, а впоследствии — рабов и преступников, и, наконец, фирменные знаки, наносимые мастерами на изделия гончарного и художественного производства. Метки выполняли в некотором смысле роль монограмм — условных знаков, например, изображение цветка, животного, заменяющие подпись на произведениях авторов или их владельцев. Раньше неграмотные пользовались ими как обычными буквами при подписании документов, наиболее состоятельные заказывали печати.

В Европе, особенно на северном и восточном побережье Германии, тамги сохранились в виде домовых знаков. Некоторые из них были связаны с профессией владельца дома: так, изображение мельницы указывало на мельника, ключа — на церковного старосту и так далее. В этом смысле домовые знаки являются настоящими идеограммами.

С некоторыми изменениями данные явления проходят через всю историю культуры, лучшее доказательство чему — современные фирменные знаки.

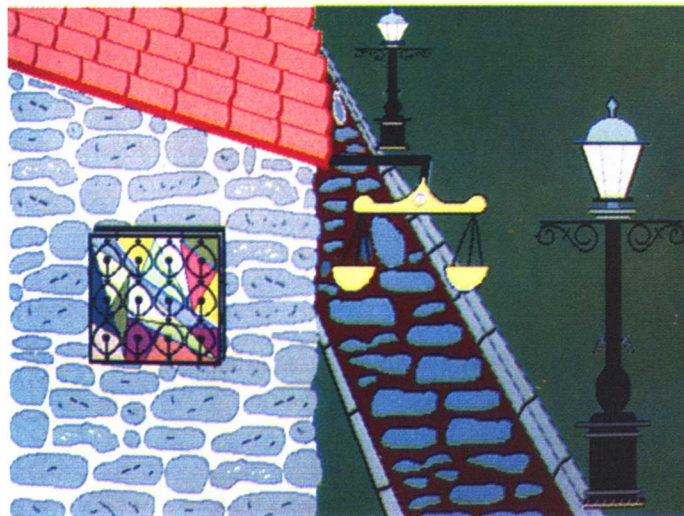
Уже на ранних этапах развития культуры реклама начинает выступать в форме письменного текста. Конечно, это происходило по мере изобретения самого письма.

Примерами могут служить высекавшиеся на каменных стенах рассказы о деяниях удачливых правителей, так называе-

Антон Наймарк, 13 лет.
Вывеска толкователя снов.
Египет, III век до нашей эры.
Москва, школа № 330.



Владимир Маркачев, 14 лет.
Вывеска золотых дел мастера.
Москва, школа № 330.



мые «книги пирамид», — изображения и надписи, обнаруженные в древнеегипетских гробницах, выгравированные на металле своды законов.

В политической жизни роль рекламы играли статуи с хвалебными надписями — эллогиями — правителям, полководцам, именитым гражданам. Некоторые из этих статуй тиражировались в десятках экземплярах в ознаменование величия и славы того или иного деятеля.

Современные исследователи считают одним из древнейших рекламных текстов высеченную на камне надпись, найденную в развалинах древнеегипетского города Мемфиса: «Я, Рино с острова Крит, по воле богов толкую сновидения».

Для обмена информацией в Древнем Риме стены общественных зданий покрывались мелом или белой краской. Такая поверхность именовалась альбум (album лат. — белый) и предназначалась для оперативных сведений, объявлений, новостей. Специально обработанные белые прочные доски выставлялись на площади около дома верховного жреца, понтифика. Здесь помещались важные новости: итоги ауспий (гаданий по полету птиц), прогнозы погоды, распоряжения. Потом эти дощатые щиты — таблицы складывались в архив.

Екатерина Никифорова, 14 лет.
Домовые знаки. Восточная Германия. XV век.
Москва, школа № 330.



Леонид Орлов, 14 лет.
Дельфин, обвивающий якорь — торговая марка знаменитого издателя книг Альда Мануция.
Москва, школа № 330.



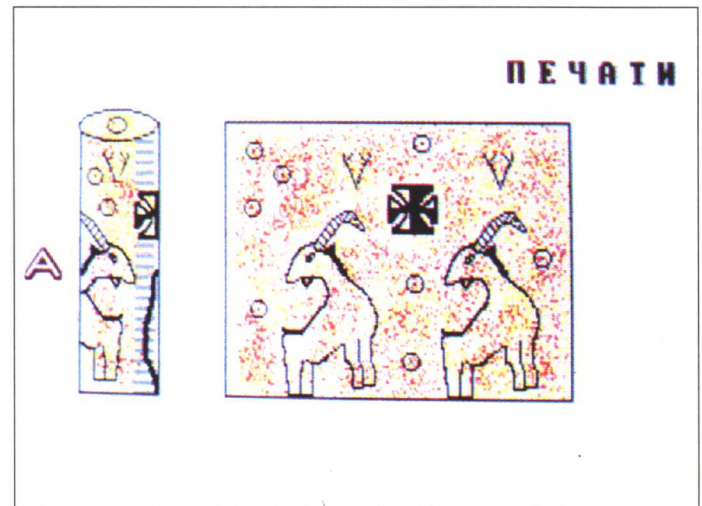
Гораздо более распространены были надписи, нацарапанные или начертанные краской на стенах. У исследователей античности эти тексты именуется граффити (от лат. graffitiо — царапаю). Древний город Помпеи, засыпанный пеплом и лавой в 79 году, донес до нас более полутора тысяч таких надписей.

Среди граффити, открытых в Помпеях, многие относятся к предвыборной борьбе римских политиков: «Если кто отвергнет Квинтия, тот да усядется рядом с ослом». Не было недостатка и в обычных для нашего времени любовных признаниях: «Сладчайшей и возлюбленнойшей — привет». «Фонтикул своей рыбоньке — серднечнейший привет!» И, наконец, обращение к самой стене: «Я удивляюсь тебе, стена, как смогла ты не рухнуть, а продолжаешь нести надписей столько дрянных».

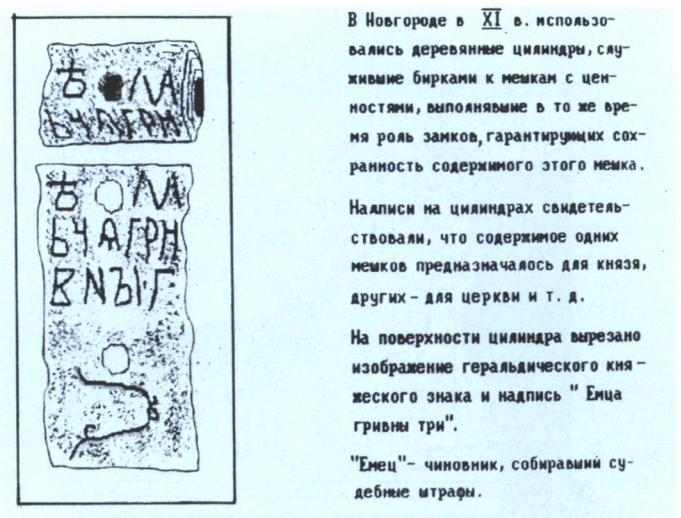
Затем появляется реклама товаров, расхваливание их своеобразного качества, свод услуг хозяев постоянных дворов, учителей, реклама гладиаторов и общественных увеселений. Эти виды рекламы стали известны по надписям и этикеткам, мозаикам, стенным росписям и вывескам лавок, происходящим в основном из Помпей, Остии и Рима.

Арренские горшечники для защиты своей продукции из сиенской глины ставили печать с надписью «подлинный аррен».

Максим Романов, 13 лет.
Шумерская цилиндрическая печать и ее оттиск.
Москва, школа № 1225.



Леонид Орлов, 14 лет.
Бирка сборщика дани.
Новгород. XI век.
Москва, школа № 330.



тинский сосуд». Мастерские художников также обзаводились собственными знаками, именовавшимися сигнатурами. Ранние сигнатуры нередко состояли из комбинации монограммы и знака. Именно по такому принципу создана знаменитая сигнатура Альбрехта Дюрера.

Одной из простейших форм рекламирования товаров стали вывески. Некоторые из них были весьма оригинальными: на вывесках школ в Помпеях изображался мальчик, получавший колотушки, хлебник выставлял мельничный жернов и сноп пшеницы, торговец молоком — изображение козы, золотых дел мастер — весы.

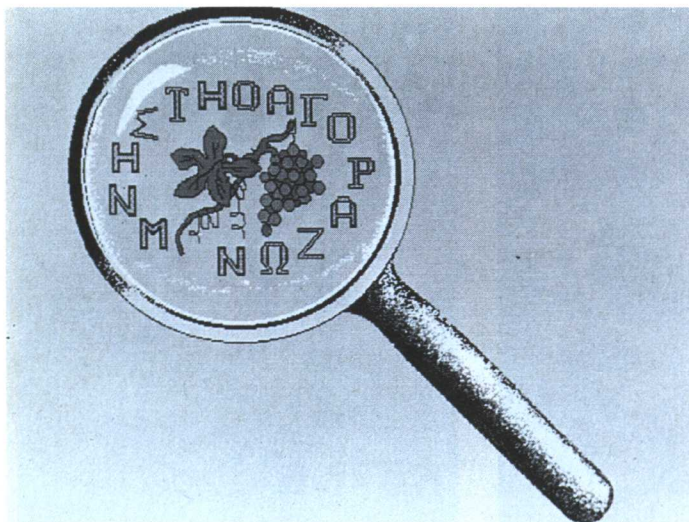
Интересно проследить развитие рекламы с возникновением книгопечатания. В Западной Европе с изобретением печатного станка формируется рынок издательской продукции. Появляется необходимость в информации о печатнике и издательстве, имеющихся в продаже. Как следствие возникает борьба за честь издательской марки и необходимость рекламы книжной продукции.

Один из наиболее прославленных издательских знаков принадлежал венецианскому гуманисту Альду Мануцию: дельфин, обвивающий якорь. Якорь украшал все здания Альда, а также

Дмитрий Солдаткин, 14 лет.
Сигнатуры художников.
Москва, школа № 330.



Михаил Костюковский, 14 лет.
Фабричная марка — виноградная лоза и греческая надпись «При покупке обращай внимание на это».
Москва, школа № 661.



его наследников в течение почти всего XVI столетия. Славу этой марке стяжали великолепно изданные сочинения античных авторов: Аристотеля, Платона, Демосфена, Геродота, Фукидида, Плутарха.

Первым изданием, которое удостоилось знаменитой эмблемы, считается «Божественная комедия» Данте, увидевшая свет в августе 1502 года. Общий контур типографской марки Альда Мануция перенял на маркировки своих книг Иван Федоров.

Альбрехту Дюреру принадлежит авторство первого экслибриса, выполненного им для своего друга, известного немецкого гуманиста Вилибальда Пиркхеймера. Это рисунок родового герба Пиркхеймера с девизом «Sidi et amics» («Себе и друзьям»). Не являясь рекламой в чистом виде, экслибрис содержит ее элементы. Это знак собственности, совмещенный с индивидуальной самооценкой. Художественное решение миниатюр, начиная с Дюрера, символически воплощает духовные и социальные ориентиры книговладельцев.

Важная роль в рекламировании ранних изданий отводилась заголовкам. Как правило, в них сжато пересказывалось содержание книги. Заголовки включали в себя, по существу, аннотацию** к книге.

Иван Ефанов, 13 лет.
Граффити на стене лекифа. Надпись гласит: «Я принадлежу Ефрону».
500 г. до нашей эры. Москва, школа № 1225.



Свои первые шаги на стадии печатной информации реклама сделала именно в книготорговле. В 1498 году Альд Мануций издает каталог 15 первых выпущенных книг с указанием цен. Так, по почину книгопечатников формируется новый жанр рекламы — каталог (греч. katalogos — список). К XV веку восходит и жанр издательского проспекта, торгового каталога с описанием товаров и условий их приобретения.

К концу XVIII века в большинстве европейских стран уже существовали специализированные рекламные издания, которые все более дифференцировались по тематике. Во Франции выходила «Affiche» («Афиша»), «Annonce» («Анонс») публиковала сообщения о новых зрелищах. В Англии «Morning Post» («Утренняя почта») сообщала о продаже лошадей и экипажей, а «Morning Chronicle» («Утренняя хроника») извещала главным образом о книжных новинках.

Реклама развивалась, взрослела, утверждая себя как неотъемлемую часть культуры Нового времени.

Т. ВОЛКОВА,
преподаватель ЭУМП,
Москва

* Protos греч. — часть сложных слов, указывающих на первичность, первооснову.

** Annotatio (лат.) — замечание, краткая характеристика содержания произведения.

Художественное натяжение нити как вид декоративно-прикладного творчества относится к художественному текстилю, оно доступно и интересно, развивает фантазию, творческие способности. Этой работой увлекаются как девочки, так и мальчики.

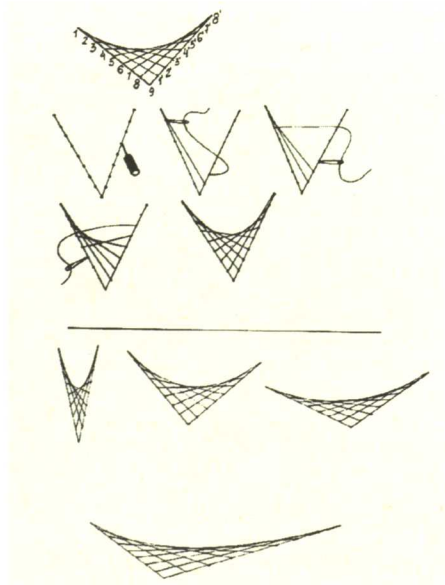
Истоки техники художественного натяжения нити идут из Англии XVII века. Работа выполнялась следующим образом: в плоскую дощечку забивались гвозди, на которые натягивались нити. Затем возникла мысль качественно изменить эту технику, оставив тот же принцип натяжения нити и используя картон вместо доски. Идея выполнения работы на картоне понравилась, так как процесс изготовления работы значительно упростился. Возникли новые неожиданные эффекты, графические и цветовые. Натянутая нить как бы ожила и получила новое изобразительное звучание. Она рисовала задуманное, как, например, цветной карандаш, и позволяла сочинять космические композиции.

Эта техника получила условное название - изонить.

В Кайерканской детской школе искусств на отделении изобразительного искусства уже четвертый год учащиеся с удовольствием изучают эту технику.

Изображение здесь условно, так

1.



ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

ФАНТАЗИЯ ИЗ НИТОК

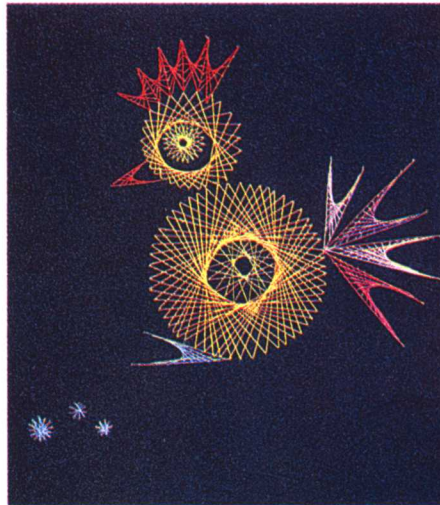
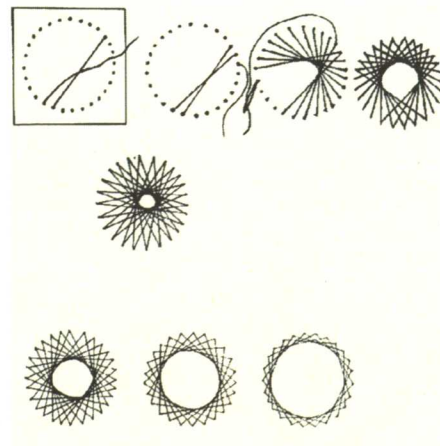


Рис. 1. Заполнение угла. Углы могут быть разной величины. Главное условие — количество проколов на каждой стороне угла должно быть одинаковым.

Рис. 2. Заполнение окружности.

Рис. 3. Получение узоров.

2.



как требует упрощения фигур до таких элементов, которые можно выполнить данным способом. Применение различных по цвету ниток, дающих наиболее выразительные сочетания, наложение цветных линий позволяют ребятам увидеть новые цвета, как в живописи при смешивании красок.

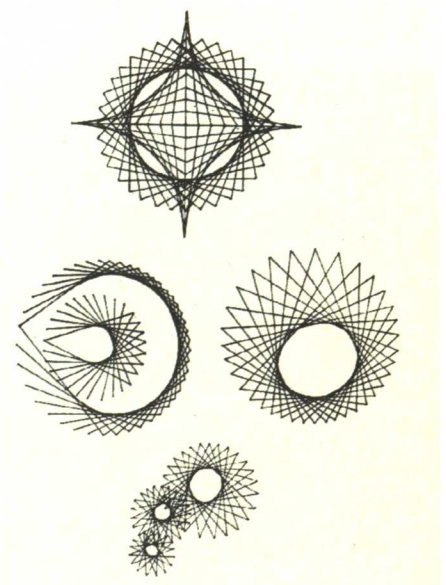
Изонить отличается от вышивки тем, что стежка как такового нет, есть лишь нить, протянутая от одной точки к другой. Работа выполняется быстрее, основываясь на пересечении нитей, а не на их наложении, как в вышивке.

Техника изонити способствует развитию творческих способностей, дает большие возможности в изучении композиции, развивает художественный вкус, воспитывает аккуратность и трудолюбие. Выбор красочной гаммы развивает цветовое восприятие детей. Этим способом можно сделать поздравительные открытки и адреса, сувенирные обложки для книг, а также разнообразные декоративные панно, которые украсят современный интерьер.

Для работы необходимо иметь шило, швейную иглу, картон (бархатную или наждачную бумагу), цветные катушечные нитки, циркуль, линейку, карандаш.

Теперь познакомимся с основными технологическими приемами. Их всего два: заполнение угла и заполнение окружности.

3.





Заполнение угла.

Чертим на картоне любой угол. Затем делим обе стороны угла на равные отрезки, например, на 8 частей. После этого прокалываем обозначенные точки иглой или шилом. Вставляем нить в иглу и натягиваем нити следующим образом: с изнаночной стороны картона протодергиваем иглу с ниткой в точке 1 и соединяем эту точку с точкой 1, на другой стороне угла, затем т. 1, соединяем с т. 2., затем т. 2, соединяем с т. 2 на другой стороне угла и так далее, то есть: т.2 - т.3, т.3 - т.3., т.3. - т.4., т.4. - т.4., т.4 - т.5, т.5 - т.5., т.5. - т.6., т.6. - т.6, т.6 - т.7, т.7 - т.7., т.7. - т.8., т.8. - т.8.

Если необходимы четкие контуры

угла, то соединяем т.9 с т.8, и т.9 с т.1 (Рис. 1).

Заполнение окружности.

Сначала выполним первый этап - прокалываем дырочки по нарисованной на обратной стороне окружности.



Второй этап - натяжение нитей или проведение хорд (рис. 2). Чем длиннее хорда, тем меньше получится отверстие в центре круга. Изменяя длину хорды и количество точек, на окружностях с равным диаметром можно получить разнообразные узоры (рис. 3).

В нашей школе в технике изонити ребята работают, начиная с 1-го класса. Сначала они осваивают приемы, затем делают закладки для книг и открытки. Для составления композиции им предлагаются темы: «В лесу», «Зимой», «Снеговик», «Сказочный город».

Во втором классе идет освоение форм растительного мира. Поэтому темы могут быть следующие: «Осень», «Цветы и бабочки».

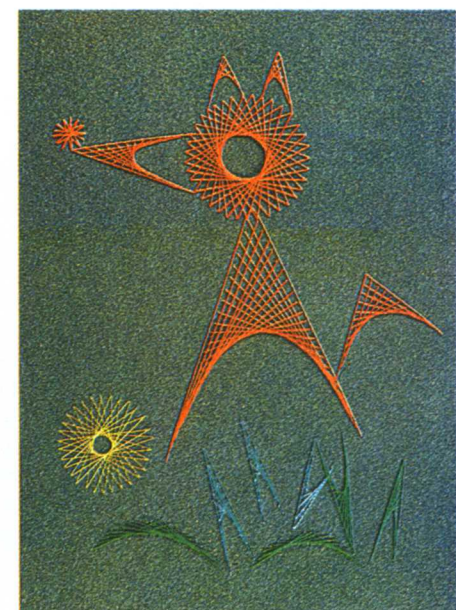
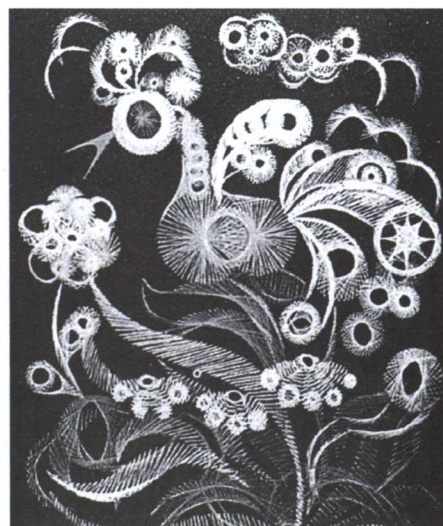
В третьем классе изучается стилизация животных форм, выполняются композиции: «Цыпленок», «Сова», «Попугай на ветке», «Морское дно».

В четвертом классе ребятам дается возможность вволю пофантазировать и придумать свой сказочный мир. Возможны такие темы, как «Жар-птица», «Космос», «Полет».

Эффекты этой техники позволяют делать интересные мини-панно.

Работы, которые иллюстрируют текст, выполнены учащимися нашей детской школы искусств.

Т.СЕРЯКОВА,
преподаватель изо ДШИ,
п. Кайеркан,
Красноярский край



НЕКОТОРЫЕ ПРАВИЛА В РАБОТЕ С НАТУРЫ

Бумагу или холст располагать перпендикулярно лучу зрения.

В процессе лепки формы цветом идти от общего к частному, от построения формы к деталям, а в конце работы возвратиться опять к общему, подчинив частное целому.

На всех этапах постоянно проверять и уточнять пропорции предметов, их тоновые и цветовые отношения. Замеченные ошибки исправлять немедленно.

Изображение на плоскости холста вести одновременно. Не заканчивать эту работу по частям.

Чаще сравнивать предметы в натуре по величине, силе тона, цветовому оттенку и насыщенности, находя таким образом их пропорции и цветовые отношения в этюде. Сопоставлять сразу несколько объектов в натуре с их изображением на холсте или бумаге.

Не смешивать больше трех красок, не считая белил. Составляя оттенок цвета на палитре, не перемешивайте краски в однородную массу; когда в смеси сохраняются прожилки чистых красок, на холсте легче получить игру оттенков.

Писать маслом только по сырому или только по сухому красочному слою, но ни в коем случае не по полусухому, иначе живопись пожухнет. Если требуется переписать какое-то место, лучше всего снять краску мастихином, не задевая грунта. Если же красочный слой совсем высох, для связи новой краски со старой можно протереть исправленное место сырой картошкой или луком и дать просохнуть. Когда предстоит писать продолжительное время, в каждом следующем сеансе обязательно проверяйте общие тоновые и цветовые отношения, а также значение каждой части в общем цветовом строе изображения. По окончании работы надо дать этюду основательно просохнуть и затем покрыть лаком для живописи.

Нельзя хаотично, бессистемно наносить мазки: это разрушает форму, вносит пестроту, беспорядок в передачу материала, объема, пространства. Величина и направление мазка должны быть в согласии с формой предмета и фактурой его поверхности.

Для работы масляными красками иногда пользуются не коричневой, а белой палитрой. Однако, белая или коричневая палитра — это не тот фон, на котором будут находиться краски в живописном изображении. Иной раз оттенки на палитре как будто подобраны правильно, но, положенные на белый холст или бумагу, они кажутся темнее, чем на палитре или в натуре. Неопытный художник начинает тут же подбирать более светлые оттенки цвета. В результате, когда весь холст будет прописан, живопись окажется разбеленной.

Чтобы подобрать, например, на белой палитре цвет желтого яблока, нужно составлять его значительно светлее, чем в натуре. Коричневая же палитра диктует более темные тона. На палитре, соответствующей общему тону и цвету натуры, легче подобрать нужные оттенки. С этой целью рекомендуется составлять прямо на палитре общий фон. Б.Иогансон, например, советует взять белую кафельную или фарфоровую плитку или белую тарелку, натереть луком, чтобы на нее лучше ложилась акварель, и на этой палитре подобрать сочетание акварельных красок, которое образовало бы по светлоте и цвету тон, близкий к общему тону дальнего плана натурной постановки. При этом он рекомендует свободно вливать одну краску в другую, употребляя умеренное количество воды. Если такую акварельную палитру подогреть, через три — четыре минуты она высохнет, но поверхность заливок станет матовой. Поэтому палитру надо протереть маслом, и тогда в глянцевиных переливах акварели обнаружится именно тот общий тон, который близко подходит к искомому. Затем эту акварельную подкладку используют для составления тонов масляными красками.

Палитра — камертон действительно позволяет точнее составлять оттенки и избегать переделок на холсте. Для более ускоренного приготовления общего цвета можно порекомендовать еще один способ: общий тон и цвет натурной постановки подобрать акварельными красками на листе бумаги и подложить ее под прозрачную палитру. Прозрачная палитра с акварельной подкладкой позволит точнее угадать тон, почувствовать напряжение и плотность цвета.

Учащиеся иногда придерживаются того мнения, что «размашистое» письмо служит признаком живописного мастерства. В оправдание приводят в пример виртуозные этюды известных художников, широкие и смелые по манере исполнения. Это глубокое заблуждение.

Первоначальные учебные работы, выполненные как акварельными, так и масляными красками, неизбежно будут «засушенными», грязноватыми. Эти недостатки начального этапа естественны, и потому не следует преждевременно разочаровываться и виртуозничать. Все художники, прежде чем достигнуть легкости, артистичности кисти, проходили путь серьезной и длительной выучки. Вообще, подлинное мастерство чаще характеризуется сдержанностью мазка, целесообразной простотой в использовании красок. Всякого рода «шикарные мазки», «поющие линии» никогда не были самоцелью настоящих художников. Глубина содержания и ясность формы — вот что ценно в живописи.

Из книги Г.Беда «Живопись»



ТОВАРЫ для
ХУДОЖНИКОВ



г. Москва, ул. Малая Семеновская, 5

